

ACADEMIA ROMÂNĂ
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI „G. OPRESCU”

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

TOME
XXX
1993

Directeur de la publication:

ION ZAMFIRESCU

Comité consultatif:

LILIANA ALEXANDRESCU-PAVLOVICI (Amsterdam)
GEORGE BANU (Paris)
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
CLEMANSA-LILIANA FIRCA
MIHNEA GHEORGHIU
GEORGE LITTERA
COSTIN MIEREANU (Paris)
TITUS MOISESCU
ȘTEFAN NICULESCU
FLORIAN POTRA
ION TOBOȘARU
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Comité de rédaction:

LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU (*rédacteur en chef*)
MANUELA CERNAT
GHEORGHE FIRCA
DANIELA GHEORGHE
DANIEL SUCEAVA

Secrétaire de rédaction:

DANIELA ARTĂREANU

LECTEURS,

Consultez les publications périodiques de l'ACADÉMIE ROUMAINE!

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, Série THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA paraît une fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à RODIPET S.A., Piața Presei Libere nr. 1, P.O. Box 33-57, București, România, à ORION SRL, Splaiul Independenței 202 A, București 6, România, P.O. Box 74-19 București, Tx 11939 CBTxR Fax (40)13122425 et à AMCO PRESS SRL, Bd. Nicolae Grigorescu 29A, ap. 66, sect. 3, București, C.P. 57-88, FAX 3124569. Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange du titre ci-dessus, ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei, P.O. Box 29-122, 71101, BUCUREȘTI, ROMÂNIA, INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI „G. OPRESCU”.

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Calea 13 Septembrie nr. 13, RO 76117, BUCUREȘTI, ROMÂNIA
CP 5-42, tél. 6411990

95 1017 1 d 7

ACADÉMIE ROUMAINE

INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART

«G. OPRESCU»

REVUE ROUMAINE
D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome XXX 1993

Sommaire

WILHELM GEORG BERGER (1929–1993)

PASCAL BENTOIU, À la mémoire de Wilhelm Georg Berger 3

Textes inédits

WILHELM GEORG BERGER, Prolégomènes au Concerto pour violon solo 5

WILHELM GEORG BERGER, Prolégomènes au Concerto pour violoncelle solo 11

ANDREI PLEȘU, Lettre à Wilhelm Georg Berger (*Argumentum* de Gheorghe Firca)..... 15

WILHELM GEORG BERGER, La théorie générale de la composition classique 17



VALENTINA SANDU-DEDIU, Wilhelm Georg Berger: entre monumental et unité 33

ADA BRUMARU, Faust – le prototype de l'homme 37

GHEORGHE FIRCA, Wilhelm Georg Berger et l'exégèse énesquienne 41

* * * Wilhelm Georg Berger, liste des ouvrages publiés 45



TITUS MOISESCU, Aspects stylistiques et de forme dans l'œuvre musical d'Evstatie le
protopsalte de Putna 47

ANCA COSTA-FORU, Eugène Ionesco, Jean Giono et l'attrait de l'allégorie 63

«UNE NUIT ORAGEUSE» À L'ÂGE DE 50 ANS

FLORIAN POTRA, Un filmologue et «Une Nuit orageuse» 67

OLTEEA VASILESCU, Notes marginales au jubilé d'un film: «Une Nuit orageuse»
de Jean Georgesco 71

CENTENAIRE ALFRED ALESSANDRESCU (1893–1993)

LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU, «Les notes quotidiennes» d'Alfred Alessandrescu,
un mémorial de la musique roumaine 79

20.342



COMPTE RENDUS

WILHELM GEORG BERGER, <i>Mozart – cultură și stil</i> (Mozart – culture et style) (Valentina Sandu-Dediu)	101
GIOVANNI LISTA, <i>Ionesco</i> (Daniela Gheorghe)	103

CHRONIQUE DE LA VIE MUSICALE

L'Année musicale 1992 (Alfred Hoffman)	107
--	-----

WILHELM GEORG BERGER (1929-1993)

À LA MÉMOIRE DE WILHELM GEORG BERGER

Pascal Bentoin

l'expression de son visage où se mêlaient hébété, résignation et révolte. Ma mémoire me retrace les moments de terrassement et de désespoir auxquels j'ai assisté au cours du drame qu'ils ont vécu, lui et sa chère Lucia, au chevet de leur fille cadette, mais je me rappelle également l'immense et constante joie qui leur fut offerte par la naissance et le développement si prometteur de leur fils Christian.

Je revois Willy à bon nombre de ses premières auditions, heureux des prix internationaux et autres distinctions qu'il recevait, mais également



Le matin du 8 mars a vu le départ d'un artiste exceptionnel, un théoricien subtil et profond, un homme d'un grand cœur et d'un vaste horizon spirituel: Wilhelm Georg Berger. Pour nous, qui l'avons côtoyé durant quatre décennies, il était Willy Berger, le plus souvent Willy, tout simplement. Une présence dont le temps seul dévoilera probablement les véritables dimensions.

Pour l'instant c'est le chagrin qui domine, celui d'avoir perdu un ami cher, un ami éprouvé, un ami pour le meilleur et surtout pour le pire. Je revois Willy, jeune altiste dans le Quatuor de l'Union des Compositeurs pendant les années '50, passionné par toutes les œuvres réellement intéressantes de ses collègues, analysant et discutant avec compétence leurs aspects inédits, leurs filiations et leurs lignes de force. Je le revois lors de ses premiers grands succès de compositeur et je me rappelle surtout l'impression considérable, en fait la surprise suscitée par sa Deuxième Symphonie, par la sûreté autoritaire de son langage orchestral, par la qualité élevée des sentiments exprimés. Symphonie qui a arraché à Mihail Jora une lettre chaleureuse, contenant des jugements superlatifs sur l'auteur. A partir de cette symphonie, personne ne s'étonna plus de ses réalisations: nous savions dès lors que ses forces étaient grandes. Et vingt-deux autres symphonies ont suivi.

Je revois Willy, le jour terrible de la perte inattendue de sa chère fille Cristina et je déchiffre

ravi des succès de ses collègues et amis. Je me rappelle son souci concret et constant pour les intérêts des musiciens roumains pendant plus de deux décennies, en sa qualité de secrétaire de l'Union des Compositeurs; mais je revois aussi son inquiétude chaque fois que l'autorité écrasait un autre droit des auteurs de musique, chaque fois qu'il ne pouvait atteindre les nobles objectifs qu'il s'était proposé pour servir le développement de la musique roumaine, objectifs qu'il discutait souvent avec ses plus proches amis.

Je retrouve en mémoire la joie qu'il manifestait après ses voyages professionnels, au cours desquels il défendait constamment la musique roumaine et la représentait avec une dignité inégalable; après ses explorations fructueuses dans les principales bibliothèques musicales du monde; après les contacts qu'il avait eus avec les artistes et les musicologues des autres pays. Mais je me souviens également des supplices qu'il a subis dans son corps. Nous étions ensemble, au cours d'un voyage de ce genre, quand il a ressenti les premiers troubles oculaires; j'ai été épouvanté par les récits des amis qui avaient assisté au stupide accident à la suite duquel Willy Berger a eu une vertèbre écrasée. J'ai souvent été le témoin des tortures physiques qu'il a endurées avec un stoïcisme antique, en vérité héroïquement. Cet homme a continué d'écrire dans des circonstances où tout autre que lui se serait arrêté, il a continué de lire à la loupe quand sa vue s'est trouvée en défaut, il a écouté et analysé par l'ouïe et l'intelligence la musique, lorsque ses yeux ont refusé de le servir.

L'homme courageux et attachant s'en va. Nous restent les preuves de son travail: plus de cent compositions importantes, dont 24 symphonies, 20 quatuors à cordes, une admirable série de pièces pour orgue, de nombreux concertos, sonates, partitas, fantaisies, des ouvrages pour voix et orchestre, souvent à caractère religieux. Toute sa musique développe une conception

grave, douloureusement grave parfois, de l'existence. Nous restent également quelque 20 volumes écrits, dont la presque totalité a été publiée et par lesquels il a systématiquement cherché à épuiser certains problèmes esthétiques: musique de chambre et musique symphonique, théorie des modes, périodes marquant la longue évolution de la sonate, théorie générale de la composition. Nous conserverons, au-delà de toutes autres choses, le souvenir d'un homme d'une grande civilité, d'une bienveillance et d'une discrétion exemplaires, d'une bonté authentique et profonde. Un grand modèle humain. Un homme distingué que la vie a parfois cruellement frappé, mais qui a toujours réussi – même en ses derniers moments – à retrouver son équilibre intérieur, tellement bienfaisant pour tous ceux qui l'ont entouré. Et parmi les malheurs qu'il a dû subir, n'oublions pas le début de l'existence sociale de cet homme frappé dans le destin de ses plus proches parents, persécuté parce qu'il était Allemand, empêché par les stupides règlements du régime d'accomplir officiellement et complètement une aptitude pédagogique, qu'il a d'ailleurs généreusement utilisée en guidant et en conseillant tous les jeunes musiciens qui le lui ont demandé.

L'ensemble de la «corporation» – terme dont il aimait faire usage – se ressentira douloureusement de son absence. Le monde devient plus pauvre, tandis que l'âme de celui qui nous quitte s'oriente vers un repos difficilement obtenu, un repos qu'il a toujours désiré. Je voudrais exprimer, sans doute au nom de tous les musiciens de ce pays, notre entière compassion à la noble épouse du défunt, Lucia, ainsi qu'à son fils Christian, les êtres qu'il a chéris plus que tout au monde. Je désire, en ce moment particulièrement triste, affirmer l'affliction de tous ceux pour qui la musique est une valeur essentielle. Quant à notre collègue et ami Wilhelm Berger, qui n'est plus parmi nous, que Dieu le fasse reposer en paix dans les rangs de Ses élus.

PROLÉGOMÈNES AU CONCERTO POUR VIOLON SOLO

Wilhelm Georg Berger

Le *Concerto pour violon solo* a été pensé, imaginé et écrit à Tescani. L'ouvrage répond à des questions liées à la nature et à l'esprit, à l'actualité et au rôle du style violonistique d'affinité enesquienne et d'origine bachienne. Dans ce sens, le Concerto représente la continuation de partitions portant les attributs d'une conception préparée et confirmée dans le temps: la *Sonate pour violon solo* (terminée en 1964) et la *Partition pour violon solo* (finie en 1981 environ). Le troisième chaînon apporte peut-être les conclusions suscitées par les prémisses antérieures, sans doute lorsqu'on fait des allusions à l'idée platonicienne de la bonne relation créée par le troisième terme. Le syllogisme vise les raisons mêmes des conceptions visibles en matière de spiritualité et de poétique violonistique.

La structure est *sui generis*, le Concerto contient une Overture longue et fragmentée sur le fondement de laquelle s'élève et augmente toujours une fugue élargie dans le monumental, définie par sept sujets qui, à leur tour, correspondent aux sept strophes de la partie précédente. L'antécédent et le conséquent, l'Overture et la Fugue, constituent une unité-paire et ses lois particulières se reflètent également dans le tout et dans la partie, dans l'harmonie des proportions et dans l'ordre modal du matériau sonore, dans le modelage et l'argumentation du genre prochain de la thématique formulée, vis-à-vis de laquelle prend contour la variété des différences spécifiques, envisagés et symbolisés profils et déroulements mélodiques, dramaturgiquement différenciés.

Le sens plus profond du Concerto réside dans l'allusion à l'opposition – plutôt apparente ou formelle – entre la forme bachienne et la forme beethovenienne de la fugue instrumentale d'une maxime complexité compositionnelle. L'opposition s'atténue ou disparaît lorsque – à l'horizon de l'expérience historique et de la connaissance esthétique – nous surprenons vraiment, en même temps que l'attitude morale de celui qui compose les vérités de son credo artistique bien organisé, la chose décisive qui y joue un rôle: la continuité d'une forme à l'autre, expression particulière d'une tendance qui passe à travers les générations, les écoles et les courants. Enesco, l'un des promoteurs de la violonistique moderne, représentant singulier d'une conception violonistique dans toute son œuvre d'auteur, le compo-

siteur enraciné dans l'univers de la polyphonie bachienne et de la forme beethovenienne a saisi – parmi les premiers – la complémentarité des solutions, des solutions virtuelles.

Dans cet esprit, la synthèse intégratrice comprend les modalités de la construction systématique des cycles de mouvements comme la sonate, tout comme elle pénètre et adopte les modalités de la configuration rhapsodique du même cycle de mouvements. L'insertion ou l'encastrement même bachienne et ensuite beethovenienne de la polyphonie dans la monodie invite à redéfinir le contrepoint compositionnel étant donné qu'une seule voix personnifie un ensemble de voix opposées, qui se trouvent dans une permanente compétition, cycliquement ou périodiquement avivée, marquant les vertus de dimensions spécifiques, conciliables seulement grâce à l'harmonie, à la belle consonance. La monodie composée de fibres individuelles, tissée en contrepoints différents, ne manque point de brisements d'équilibre, de facettes multiples, d'extensions et de pontentiels expressifs, de réinvestissements du lyrique dans le dramatique et l'épique. Les mutations catégorielles se passent dans les mêmes circuits d'évolution, communs à la polyphonie et à la monodie du contrepoint évident ou implicite, à peine saisissable et exposé aux interprétations elliptiques.

Les limites du systématique et les possibilités du rhapsodique peuvent constituer l'objet de la recherche en participant à une aventure de l'esprit.

Le périple implique le risque d'un perpétuel enfoncement dans des sphères et des problèmes difficiles à élucider jusqu'au bout. C'est là qu'agissent les paradoxes issus d'un examen alternatif des libertés de l'architectonique et, respectivement, les rigueurs du parcours minutieux de l'univers des solutions existentes. Le sentiment de modernité, nécessaire, réel et ferme, décanté en soi, embrasse un espace de jeu où il n'y a pas de place pour un *tertium datur*. La théorie de la composition savante ne connaît pas encore un troisième donné, comparable au systémique, au rhapsodique. Voilà le cercle de feu que l'imagination essaye quand même à contempler en quelque sorte en dehors de soi, sans que la fantaisie monte plus haut qu'elle ne le peut.

Contemplé à la lumière des exigences actuelles, le rhapsodique présente l'avantage du placement de sections existentielles au bout de la voie construite, sur la place réservée surtout aux culminations et conclusions finales. Le rhapsodique met en évidence rétrospectivement les sens et les conditions du devenir de proche en proche, tandis que le systémique ambitionne prospectivement l'ordre des choses qui tombent sous l'incidence de ses critères.

Le drame des idées purement musicales, marqué par les péripéties des sept sujets-personnages de la fugue et délimité en même temps par le contenu des sept strophes de l'ouverture, trouve la solution du conflit par la réduction à l'essence même de toute la structure musicale, par l'exposition et le déroulement objectif du schéma rationnel qui préside le particulier *mundus modalis* du Concerto. Les fondements du langage mis en mouvement et l'ordre intérieur de la sonance musicale permet à saisir l'ethos qui confère au discours compositionnel sa propre expression artistique. La matrice modale circonscrite dans et par le schéma du genre prochain entremet et permet la compréhension et la perception justes de cet *ethos* qui traverse un Concerto au visage d'*epos* en forme de chants gradés circulairement autour d'un axe mobile, soumis à des déplacements directs à l'intérieur d'une orbite qui se penche toujours dans la direction du genre prochain.

L'organisation en strophes – dans la manière des anciennes formes Bar–Stollen, sans âge et loin d'être épuisées – des chants de l'ouverture – rendant possible l'ouverture de perspectives sur un tout unitaire constitué en parties interconditionnées – concorde avec la construction en marches et terrasses de la fugue. Les démarches systématiques se soumettent aux rigueurs du rhapsodique de la confirmation rétrospective. La

phrase inaugurale de l'ouverture annonce – partiellement – le genre prochain ainsi que la suite des épisodes qui suivent, qu'ils soient, surtout, lyriques ou dramatiques, ou bien entièrement épiques. L'apothéose de la fugue justifie tous les rayons convergeant vers elle. En haut de cette construction pyramidale se retrouvent toutes les parties composantes, toutes les symétries intérieures, de toutes sortes. Le sommet équivaut théoriquement à la suprématie du rhapsodique converti en systématique, traduit dans son contraire, tandis que les points d'orgue, défilant tout au long de ce trajet, mènent pratiquement à ce moment crucial de la commutation jonctionnelle dans un champs unique de forces, défini par une unique matrice modale, généralement valable, obligatoire dans ce Concerto. La condition de l'obligativité de la matrice modale signifie le triomphe du systématique, assuré à l'aide des instruments et des solutions du rhapsodique, à l'aide des ordres sédimentés dans un ordre simple et effectif, à savoir explicable du point de vue créateur, sélectif, rhapsodique. Les strophes et les sujets nous font rêver à la tombée de voiles, à la révélation progressive de l'idée: le discours compositionnel des moments et des situations, des scènes et des actes se trouvent dans un incessant devenir, pleins d'imprévu et l'expression d'options faites à chaque pas. Tout point ou système de référence suggère la probabilité d'autres et d'autres prolongements. De cette réalité résultent l'importance et les extensions du rhapsodique, la nature implicite de ses présences. Le phénomène rhapsodique est infini dans ses propres limites et le caractère relatif de ses effets ne peut être que superficiel, de circonstance, éphémère même. De tels moments de possible changement du sens de l'évolution, rapportés à un cycle de mouvements comme la sonate avec différentes formes intégrées, sont du nombre de mille sinon de centaines et – dans des cas concrets – de dizaines. Si linéaire qu'il soit, le déroulement est loin d'être rectiligne, pré-déterminé, partout les forces motrices du systématique sont celles du rhapsodique. Dans cette vérité se reflète la concordance entre la forme beethovienne et la forme bachienne, avec la fresque des formes du contrepoint bachien où les passages du sujet au sujet ou contresujet sont faits en dehors des cadres usuels, par-dessus les règles ou les procédés mécaniques.

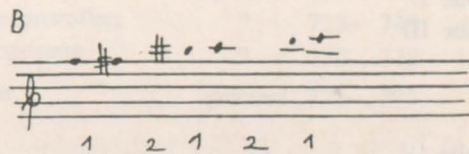
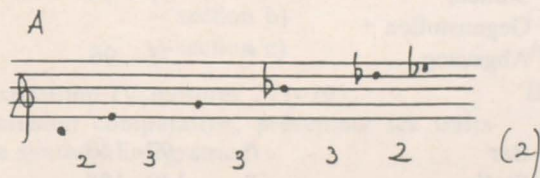
Le concerto participe à la typologie de la sonate parasystématique ou, plus exactement, multisystématique, représentant le domaine des débats des principes liés à l'axiomatique de l'unité

des contraires d'état rhapsodique et, respectivement architectonique. Les débats des principes sont également suscités par la nécessité de comprendre et pénétrer les formes sévères du contrepoint (la fugue) et respectivement libres (ici *ciaccona*, *toccata* avec insertions du contrepoint, le récitatif polyphonique, l'air violonistique d'une spécificité de variation du contrepoint, le cycle de variations aux traits de *ricercare*, l'épisode au caractère d'*intermezzo* aux éléments de canon, l'imitation du contrepoint élargie et spatialisée dans des sections distancées, etc.).

L'inscription des formes libres à l'intérieur d'une grande forme principalement sévère – le placement dans le corps même de la fugue d'une double *ciaccona*, d'une *toccata* et d'autres chaînons variationnels – indique la nature de la problématique proposée, accentuée une fois de plus par le placement de la fugue dans le contexte d'une sonate surordonnatrice, sévère par la concordance et le mélange des formes libres, par l'homogénéité assurée au niveau du Concerto instrumental. Le jeu violonistique s'avère ici dans

respectivement 1-2-1-2-1, avec l'unité de mesure 1 = demi-ton), protège la morphogénèse proprement dite. Dans cette vision on remarque les différences spécifiques dans les couches du travail mélodique, du contrepoint des entités, des trajets des situations, de plans et de registres distincts, différenciés ensuite dans l'ensemble des devenir thématiques, du déroulement des éléments tensionnés d'une manière contrastante; on peut interpréter solidement les signes de l'évolution et du développement intérieur sur de vastes tracés ramifiés et parsemés, dans l'esprit d'une géométrie décrite par différentes convergences multilinéaires.

Investi en tant que genre probatoire, comparable à la clé de voûte même de toute la construction compositionnelle du Concerto, contenant donc en germe les sèves de la métrique modale créatrice d'éthos, d'expression compositionnelle, le genre prochain peut être réduit aux deux échelles suivantes, inégales, complémentaires *a priori* indépendantes et combinatoires (A+B ou B+A), associables par l'intermédiaire d'un intervalle de conjonction:



la géométrie qu'il génère et illustre, par le contrepoint spatial qui s'institue d'une manière caractéristique.

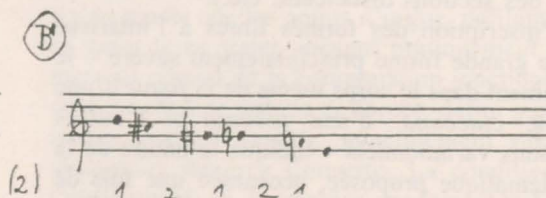
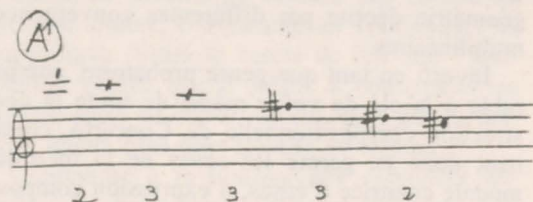
Le genre prochain exposé dans la coda de la fugue, matérialisé par deux modes complémentaires de six sons et, par conséquent symbolisé par les classes de formes déduites des deux distributions initiales (31 formes caractérisées par des types de progression modale 2-3-3-3-2 et

En vertu de ces formes de base, avec les parties d'une matrice (ou réseau) modale unique, on peut tracer des chorals harmoniques à voix différentes (2-6 ou, en combinaison 2-12), réceptacles de formes de palindrome, (dans des lectures circulaires, soit enveloppantes, soit déroulées, auxquelles s'ajoute le parcours en diagonale); par exemple:

si ^b	re	mi	mi ^b	re ^b	sol
sol	mi	si ^b	re ^b	re	mi ^b
mi ^b	re ^b	re	mi	sol	si ^b
re ^b	si ^b	mi ^b	sol	mi	re
re	sol	re ^b	mi ^b	mi ^b	mi
mi	mi ^b	sol	re	mi ^b	re ^b

do	fa [#]	sol [#]	la	fa	si
sol [#]	si	do	fa	la	fa [#]
fa	sol [#]	la	fa [#]	si	do
fa [#]	mi ^b	si	sol [#]	do	la
si	la	fa	do	fa [#]	sol [#]
la	do	fa [#]	si	sol [#]	fa

La matrice modale décrite peut être considérée comme l'antécédent d'un système de systèmes, que l'on peut compléter en plaçant le conséquent, les deux formant une unité-paire d'un contenu supérieur. La projection descendante – similaire au reflet dans le miroir – des types de progression modale A et B, met en évidence un ethos modal sensiblement nuancé, la matrice présentant autant d'affinités que de différences substantielles par rapport à celle initiale:



Les classes de classes de formes résultent de la redistribution des termes dans le cadre de la matrice et de ses sous-ensembles. Les arrangements et les combinaisons ou les permutations, tels ceux systématiques, sont dépassés finalement par des sélections espérées, prouvant de la finesse de la sensibilité et motivant l'apport du rhapsodique. Voici la morale de la fable. L'ouverture [forme polystrophique], les mesures 1-245.

Initium

Description générique de l'entité modale A

Strophe I

Strophe II

Strophe III

	mesures	1- 13
Bar	"	14- 36
Stollen	"	37- 74
Gegenstollen +		
Abgesang	"	75- 96

Motus

Strophe IV

Strophe V

Strophe VI

Bar	"	97- 148
Stollen	"	149- 188
Gegenstollen	"	189- 207

Terminus

Strophe VII

Abgesang	"	208- 245
----------	---	----------

La Fugue [avec sept sujets]: mesures 246-1194
(traités dans un conglomérat de formes cycliquement développantes, de l'ordre de la sonate parasystématique)

Initium

Exposition I, mesures 246-285,

– sujet I

– sujet II

– sujet III

Bar

mesures	246- 263
"	264- 267
"	270- 285

Développement I, mesures 286-478,

(dans le genre d'une Ciaccone à 12 variations sur le sujet II)

Stollen

Motus

Exposition I: mesures 479-498,

– sujet IV,

Gegenstollen
et Abgesang

mesures 491-498

Le retour de la fugue,
(qui coïncide avec la reprise de l'ouverture, section thématique également récapitulative et prospective, approfondissant les acceptions typologiques de la Sonate cycliquement et extensivement développante)

Bar mesures 499– 513

Développement II: mesures 514– 583

- strophes de récitatifs dramatiques,
- conclusion intermédiaire et pont thématique,

Stollen, mesures 514– 537

Abgesang, " 538– 583

Exposition III: mesures 584–688

- sujet V
- sujet VI
- remémoration de la phase initiale de l'ouverture, avec symétrie de la forme d'ensemble
- sujet VII

Bar mesures 584– 589

" 601– 605

" 644– 657

" 658– 671

Développement III: mesures 689–770, Toccata

- section a)
- section b)
- section c)

Stollen mesures 689– 722

Gegenstollen " 723– 749

Abgesang " 750– 770

Bar mesures 771– 793

Exposition IV: mesures 771–793,
(conclusion comparative, présentant les traits d'une synthèse intégratrice)

Développement IV: mesures 794–899,
(Seconde Ciaccona, toujours en 12 épisodes, substantiellement écourtés et concentrés durant le développement)

Stollen et Gegenstollen mesures 794– 899

Point d'orgue (sur *ré*, sur la dominante)

Abgesang mesures 900– 931

Terminus

Stretta (avec des polyphonies dans la monodie, contrepoints de voix et registres ou catégories esthétiques)

Bar, mesures 932– 976

Le final de la fugue, mesures 977–1067

- figuration des chorals modaux à 2 et 3 voix,
- figuration des chorals modaux à 4 voix,
- culmination intérieure, à 4 voix,

Stollen mesures 977–1010

Gegenstollen " 1011–1055

Abgesang " 1056–1067

Coda générale du Concerto, mesures 1068–1191

- Récapitulation essentielle,
- motif initial de l'Ouverture
- motif initial de la fugue,

Bar mesures 1068–1101

mesures 1070–1073

" 1076–1079

– couche modale de toute la substance schématique /A+B/	mesures 1080–1082
Choral intégral chromatique à 3 voix sur un double point d'orgue (la fondamentale avec la dominante), Stollen, présentant au cours du sujet II (en valeur augmentée) le dévoilement et l'affirmation apothéotique, Gegenstollen du genre prochain de l'entière morphogénèse modale et de la substance thématique dans la totalité de ses aspects, constituent la macroforme compositionnelle, importante dans l'ensemble de la dramaturgie appliquée sur les plans du discours concertant	mesures 1104–1116
– sous-système A	mesure 1117
– sous-système B	mesure 1118
– déroulement successif des classes de formes, (sur le fond de points d'orgue mobiles)	mesures 1120–1155
mise en évidence formelle du sujet III,	mesures 1162–1176
– contraction des sens de mouvement modal (ascendant, descendant et brisé, fondamentaux pour les voix) dans trois noyaux modaux à caractère de choral intégral, chromatique à 4 voix homogènes	mesures 1178–1180
final de la forme d'ensemble, ayant à la base le motif initial du sujet I de la fugue	mesures 1182–1191

PROLÉGOMÈNES AU CONCERTO POUR VIOLONCELLE SOLO

Wilhelm Georg Berger

Le chemin du retour du rhapsodique à l'architecture, les conditions de ce retour chargé d'une expérience appréciable, ainsi que les implications de l'impact entre des modalités, des techniques et des solutions compositionnelles a priori différentes, tout ceci se reflète dans le second ouvrage réalisé cet été à Tescani. Ce fut une aventure de l'esprit, plus exactement, une opportunité de connaissance, une tentative d'imaginer ce qui a existé seulement sur le terrain des méditations plus anciennes, présentes à l'esprit ici, toujours dans le parc, dans le verger, dans l'allée des peupliers – au fait deux, parallèles, l'une en bas, de l'aller et l'autre en haut, du retour, ou inversement, peut être seul le parcours en cercle large est important! – par la forêt et les forêts. Mais c'est maintenant que les deux pièces concertantes ont abouti à leur inscription sur le blanc du papier. Les esquisses se sont sans cesse accumulées, sans cesse succédées, offertes comme un présent, déterminant la cristallisation des partitions «parallèles», qui a eu lieu dans deux étapes, de deux semaines chacune. Ce fut un périple sans efforts et sans crispations hors du commun. Simplement, directement, l'antécédent – Le concerto pour violon solo, ou l'exception à la règle – appelant sa conséquence, le Concerto pour violoncelle solo. C'est tout. Possible seulement à Tescani, en pensant à partir des heures du matin jusqu'à celles du soir, quand la lune et les étoiles mettent en lumière le paysage, quand ce qui se veut logique se transforme en épique?

Le Concerto pour violoncelle solo reflète l'opposition entre le logique et l'épique, observée à partir de la position de l'architecture de la forme d'ensemble du cycle de mouvements d'extension spatiale maximale, projetée par référence à un système de nœuds postulé en tant que genre prochain, formulé et exposé comme tel dès le début, dans les premières mesures de la première partie. L'entier devenir compositionnel s'appuie sur un mode-idée dont les symboles se répètent dans la variété des motifs et des thèmes concrets. La morphogénèse tombe par conséquent sous l'incidence des lois spécifiées dans la Théorie des progressions modales. Le drame des idées purement musicales, articulé en quatre actes en corrélation thématique est l'expression de la graduation du conflit passant du lyrique au dramatique et à l'épique, soutenue en vertu des classes par des classes aux formes déduites d'un unique et identique mode-idée défini comme sujet et système de référence soit absolu, soit relatif, donc, toujours nécessaire, mais sévère ou libre. Dans cette vision, la différence de struc-

ture même entre les conduits thématiques principaux et, respectivement, collatéraux disparaît ou est sensiblement atténuée, tandis que s'accroît en échange une complémentarité naturelle, systématique en son essence, et systématiquement cultivable dans les sphères d'application de la construction compositionnelle. La constitution graduelle du mode-idée, marquée par l'enchaînement successif-extensif des chaînons, des noyaux de sons ou des termes numériques et des grandeurs des intervalles des valeurs sonores, catégoriellement départagés au parcours de leur succession rend possible le modelage distinct et défini du mode-idée, ainsi que de ses représentations ultérieures.

Les ouvertures de perspectives partent donc – sans exception – du logique et sont confirmées dans l'épique. Les récurrences – apparues à tout niveau, en petit et en grand, à l'intérieur de la phrase ou de la partie réalisée – renvoient à une commutation sans cesse discutable. La primauté du logique semble mise en question uniquement lorsque le rhapsodique acquiert tous les attributs du logique, et la sélection volontaire possède les qualités de l'option nécessaire. Le jeu des variantes gagne une importance décisive dans les deux domaines.

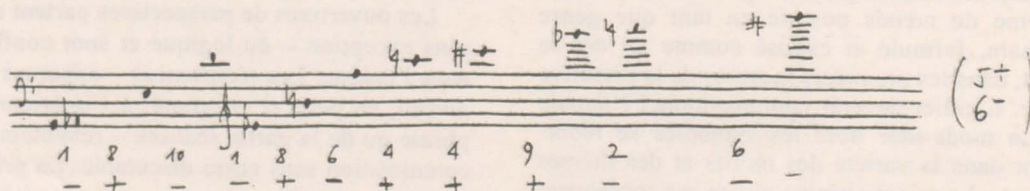
Dans l'art des sons le logique et l'épique sont soumis au comportement des progressions modales, à la dotation des modes primaires, générateurs de chorals primaires, aux entités directives assimilant l'idée.

En dernier lieu, les lois du logique découlent de la corrélation systématique de certains sous-catégories, dont les réunions sont définies par des types de progression modale, numéralement fixées et configurées en intervalles musicaux. Le logique établit et préconise par conséquent les ordres de grandeur avec lesquels on opère généralement au large des constructions compositionnelles, mettant de la sorte (donc) l'accent exactement sur l'ordre de grandeur – Grössenordnung – fonctionnel à l'échelle du Concerto en son entier par le thème initial, singularisé d'une certaine manière en son apparence abstraite, mais au dessus de tout, absolument correspondant aux constantes qui le définissent. La légitimité du logique réside dans cette concentration sur soi-même. La formativité du logique en soi dépasse les forces du rhapsodique qui, d'ailleurs, opère de soi-même, sans atteindre la liberté du nécessaire, la pureté de la forme. Les exigences du professionnel le plus parfait – en tant que médiateur de culture et créateur de style, autant qu'il lui est possible de fréquenter ces domaines devenus soit difficiles, soit arides – tendent vers les participations au logique, à ce logique qui se veut la garantie de l'expression conditionnelle, en quittant derrière soi les voies du style humble ou du style moyen, pour s'accomplir dans l'ambiance du style sublime. L'écriture instrumentale tend à conserver ce cours avec, sans doute, tous les risques inhérents.

L'hypostase du logique dans l'épique met en évidence autant la multitude des types de progression modale que la multiplicité des aspects qu'elle implique dans le domaine de la construction compositionnelle. Les extrêmes peuvent être

circonscrites par les possibilités du logique et les limites de l'épique. Des inquiétudes sont également produites par les limites du logique (ou les arbitraires acceptées) et les possibilités de l'épique (attirantes au niveau du fragment, du détail plurivalent). Les antonymies en arcades entre le systémique et le rhapsodique conservent leur caractère touchant par-dessus les ressorts du maniement souple, fin conciliant.

La prospection systématique de l'ordre modal originaire pré-établi pour tout ce qui allait être composé, offre à l'architecture de la forme d'ensemble du Concerto les sens de l'unité dans la diversité. Les principes de la sonate s'avèrent être surordonneurs tout au long et à l'intérieur des parties de l'entier. Le déroulement des blocs des mouvements «en suite», le développement du conflit thématique en «toccata», en «air», ensuite l'apogée du discours en «passacaille» avec de variés contrepoints intérieurs, attestent des progrès concentriques du logique dans l'épique. Le caractère linéaire polyphone, fréquemment plurithématique, signifie l'installation dans le logique, des surfaces chromatiques du contrepoint aux apparences amorphes, dynamique justement par la contraction et l'intersection des voix. Enfin, les récapitulations et les conclusions accentuent dans la plénitude des déroulements épiques, les commandements du logique, les répétitions recevant des fonctions variées expositives et expositives-continuatrices, prospectivement dirigées jusqu'au moment de la synthèse intégratrice, souligné par un long point d'orgue sur la dominante. Le nœud-idée générateur de classes de formes particulières conserve son identité, inchiffée dans le logique:



Plan de l'architecture de la forme d'ensemble

I. Initium. Sonata

I^{re} section thématique, lyrique
[Exposition du mode-idée]

Bar,	mesures	1–	13
Stollen,	mesures	14–	23
Gegenstollen	mesures	24–	35
Abgesang	mesures	36–	40

II^e section thématique, dramatique

Bar	mesures	41–	63
Stollen	mesures	64–	86
Gegenstollen	mesures	87–	96
Abgesang	mesures	97–	103

III ^e section thématique, épique	Bar	mesures 104– 134
	Stollen	mesures 135– 157
	Gegenstollen	mesures 158– 185
	Abgesang	mesures 186– 213
II. <i>Motus</i> . Toccata		
I ^{re} section du développement, dramatique	Bar	mesures 214– 246
	Stollen	mesures 247– 305
	Gegenstollen	mesures 306– 326
	Abgesang	mesures 327– 358
II ^e section du développement, dramatique	Bar	mesures 359– 385
	Stollen	mesures 386– 406
	Gegenstollen	mesures 407– 418
	Abgesang	mesures 419– 491
III. (<i>Motus</i>). Aria con ricercari, lyrique [aux strophes en spirale]	Bar	mesures 492– 512
	Stollen	mesures 513– 522
	Gegenstollen	mesures 523– 536
	Stollen II	mesures 537– 578
	Gegenstollen II	mesures 579– 636
	Abgesang	mesures 637– 691
LV. <i>Terminus</i> . Fantasia con vari ricapitulazioni		
I ^{re} section thématique lyrique	Bar	mesures 692– 703
	Stollen	mesures 704– 715
	Gegenstollen I	mesures 716– 726
	Gegenstollen II	mesures 727– 738
	Abgesang	mesures 739– 750
II ^e section thématique, épique	Bar	mesures 751– 769
	Stollen	mesures 770– 806
	Gegenstollen I	mesures 807– 849
	Gegenstollen II	mesures 850– 883
	Abgesang	mesures 884– 912
III ^e section thématique, dramatique culminante et conclusive	Bar	mesures 913– 949
	Stollen	mesures 950– 967
	Gegenstollen I	mesures 968– 996
	Gegenstollen II	mesures 997– 1073
	Abgesang	mesures 1074– 1100
Épilogue		mesures 1101– 1197

Le schéma ci-dessus renvoie à ce qui pourrait tenir de la conceptualisation du discours musical. La démarche peut avancer dans ce sens. Cependant, le symbole thématique est et reste autre chose que le sens habillé de mots, de signes porteurs de significations accessibles, compréhensibles comme tels dans leur validité générale. Le spécifique du langage musical n'accepte pas de translations et de mutations, ni d'éloignements. Les distances entre l'architectonique et le rhapsodique ou entre le logique et l'épique conservent leurs mystères. Mais de leur intérieur naissent des orbites qui peuplent le ciel de l'art. Ce qui vibre dans les rayons de ces jaillissements solitaires, de l'inconnu sans limites, fait le bonheur du créateur. Peut-on espérer davantage? Ni dans le rêve. Et pourtant, le débat de principes peut continuer... Qu'est-ce qui pourrait être logique, ou épique à l'horizon de la théorie de la composition?

Epilog

măsurile 1101 - 1197

Schisma de mai sus face trimitere la ceea ce ar putea
fi de conceptualizarea discursului muzical. Debutul poate avansa
în acest sens. Totuși, simbolul tematic este în răzvrătire altceva decât
poate întinde îmbrăcat în curvinte, în semne potrivite de semnificație
aceșilor, inteligibile cu stare în valabilitatea lor generală. Specificitatea
limbajului muzical nu referă translații și tălmăcirii, dar nici nu
îngăduie întoarcerea. Depășirea este arhitectonică și respinge
sau logic și epic în portulă tematică. În centrul lor răsar
înseși abite care impingesc realitatea artei. Ceea ce vibrează în rețea
acestor trăsături solitare, cam urzite în necunoscut, în neîngredite,
face brucina fonditorului. Se poate spera la mai mult? Nici
măcar în vis. Și totuși, dezvoltarea se poate continua...
Dacă ce ar putea fi logic, sau epic, la zenitul tematic compoziției?

W. G. Berger

Tescani, 15 august 1989

LETTRE A WILHELM GEORG BERGER

Cher Monsieur Berger,

Le problème de vos textes se réduit, à mon avis, à la question suivante: *comment une antinomie peut-elle fonctionner?* Plus exactement: comment peut-on *expliquer* (ou conceptualiser) son fonctionnement? Parce que, s'il s'agit de fonctionner, les antinomies fonctionnent à leur aise, à tout instant, dans tout ce que nous pensons, dans tout ce que nous espérons, dans tout ce que nous vivons. Il est plus difficile de faire entrer ce «fonctionnement» dans le périmètre du langage. Pour déchiffrer une antinomie il faut, au fond, instituer une autre contradiction: l'antinomie entre la réalité (musicale) et la pensée (exégétique), entre «l'expérience» et «la théorie», entre «vécu» et «écrit».

Il est naturel de se poser de tels problèmes, il est héroïque de tenter à les résoudre et il est inévitable de réussir à moitié seulement et de n'espérer pas plus – ainsi que vous le dites à la fin du deuxième texte. En définitive, tant mieux. La logique de la «créature» ne peut couvrir la logique du Créateur. A force de chercher la logique partout, en découvrant *toute* la logique, on finit dans la comptabilité...

Vous pourriez dire – par hypothèse ou par souhait – «autant de vie que de logique», «autant de rhapsodique que d'architectonique». Mais il vous faudrait immédiatement ajouter que la vie ne trouve son sens que dans l'*évidence* (en pleine lumière), tandis que la logique n'a de sens que par la *dissimulation*. Laissons, donc, dirait Heidegger, la logique dans sa «cachette». La logique intégralement décryptée aboutit au schéma. La logique pressentie – voilà le miracle!

Je vous remercie de m'avoir fait réfléchir. Pour l'instant, je vois les antinomies se multipliant à l'infini:

Rhapsodique – Architectonique
Épique – Logique
Mélodique – Harmonique
Diachronique – Synchronique
Déploiement – Structure
(Gestaltung) (Gestalt)
«Stimmung» – «Ordnung»
Aléatoire – Nécessaire
Discursif – Systématique
Historique – Typologique
Âme – Esprit

Féminin – Masculin
Fluidité – Solidité
Pénombre – Lumière
(Lunaire) (Solaire)

et ainsi de suite...

A partir du christianisme jusqu'à Hegel, l'Europe a estimé que toutes les *dichotomies* doivent se résoudre en *triades*, qu'il nous faut dépasser la mécanique de la pensée «en deux temps». Mais le pouvons-nous? Parce que si à la question: «Comment peut fonctionner une antinomie?» nous donnons comme réponse: «En l'emportant sur soi-même à l'intérieur d'une trinité consubstantielle (Dreieinigkeit)», nous ne faisons qu'augmenter le mystère plutôt que de le réduire.

Vous-même, avec vos textes, avez amplifié le mystère du problème qui vous préoccupe. Je vous remercie encore une fois et je vous souhaite de réussir dans vos travaux.

Votre
Andrei Pleșu

Tescani
le 18 août 1989

ARGUMENTUM

Juin (juillet) 1989, Tescani.

Nous étions là, quelques-uns des habitués de la maison. Les uns, dans une situation pas trop commune... Comme Andrei Pleșu qui, tel Aleco Russo au monastère de Soveja, tuait son cafard d'exilé par des activités intellectuelles. Dû à une indiscutable et difficilement explicable faveur, l'assignation de son domicile forcé loin du turbulent Bucarest avait été assimilée au poste de muséographe à l'Etablissement culturel de Tescani. Aussi, était-ce en raison des «tranches» de bouquins de la bibliothèque qu'il se promettait de cataloguer journalièrement avec une application consciencieuse d'ermite, que nous convenions du moment de nos discussions péripathétiques... Mais la plupart d'entre nous, nous profitions de notre séjour pour nous reposer tout en travaillant «à notre gré». Sauf Willi Berger, amené là sous condition d'«inactivité forcée». Consigne pourtant transgressée car, cédant finalement à la tentation, Willi s'était fait procurer une grosse rame de papier (certes, à l'insu de Lucia, sa femme), qu'il s'est mis à noircir feuille après feuille, au crayon, de son écriture dénotant «une persévérance systématique et une ténacité méthodique», celles-là mêmes qu'avait Mommsen au dire de Iorga*. Les portées qu'il traçait de main ferme devaient soutenir le poids des notes de deux ouvrages: *Le Concerto pour violon solo* et *Le Concerto pour violoncelle solo*. Parallèlement à la musique qui, petit à petit, s'étalait sur les lignes et les espaces, un *Argument* prenait place en tête de chacune des partitions. De la terrasse de ma chambre je le voyais travailler. Dès qu'un passage, soit des partitions, soit des préambules théoriques, était achevé, il me faisait signe pour que j'aie le rejoindre dans le parc. Et là, on discutait longuement sur ses textes ou bien sur ce qui, alors, était

l'objet de mon intérêt (*Le Quatuor à cordes n° 2* de Georges Enesco que j'étais en train d'analyser ou encore certains de mes projets en matière de composition, direction dans laquelle il m'encourageait de plein cœur, avec sa grande générosité et amitié indéfectible).

Je quittai Tescani peu avant Willi Berger, le laissant en plein travail d'élaboration bicéphale des deux œuvres. Lucia n'ayant d'autre à faire que de se résigner devant ce débordant besoin de «repos actif» comme disait Enesco. Il faut d'ailleurs reconnaître que l'esprit enescien respirait partout en ces lieux au point qu'on n'aurait même pas pu demeurer inactif... Du reste, l'inspiration même de cette pensée, musicale d'une ligne mélodique unique multipliée à plusieurs voix mais seulement dans des limites fortuites – selon les exigences des deux concertos –, n'était-elle pas descendue sur Berger, si réceptif, du souffle même impossible à confondre de la monodie enescienne?

Une fois qu'il eût achevé «les préfaces» de ses deux ouvrages, Berger jugea utile de connaître l'opinion avertie du théoricien Pleșu au sujet de ces textes, en vue d'un dialogue aussi intéressant que profitable. Mais les choses se passèrent autrement que prévu – en colloques déambulateurs ou bien autour de ce que nous appelions «un verre de parole»: Après avoir lu les deux *Prolegomena* bergeriens, Pleșu se mit – de tout son sérieux érasmien (l'Epistolaire de Păltiniș était par ailleurs d'actualité ...) – à communiquer au musicien, par lettre, ce qu'il pensait du contenu des pages qu'il venait de lire.

Telles ont été les circonstances où se croisèrent les pensées du musicien avançant dans la voie des concepts et celles du philosophe. Elles peuvent en partie expliquer les sens qui, d'un côté et de l'autre, se dévoilent ou se dissimulent à peine à nos regards.

Gheorghe Firca

* Nicolae Iorga, Mommsen (2 nov. 1903), in *Oameni cari ai fost*, București, 1934, vol. I, p.122.

Les significations que comporte la théorie de la composition se multiplient au fur et à mesure de l'extension de la réflexion approfondie sur le phénomène musical. L'accentuation de la pensée sur l'art et la science de la musique conduit plus loin, apparemment en sens opposé, vers la progressive contraction des éléments, vers l'essentialisation des principes actifs, également, dans les sphères concentriques et dans les dimensions distinctes de la pensée musicale.

La gerbe des lois fondamentales qui soutiennent l'ensemble de la théorie est ainsi mise en évidence par une pyramide non figurée dans l'intérieur d'un univers, virtuellement rond en soi. Le sommet de la pyramide est donné par le concept suprême de l'art et de la science des sons et des progressions sonantiques diversement corréliées, par l'idée de la musique même représentée par les symboles nommés style, culture, genre, espèce, forme, motif. Ce fendage en sous-divisions, continué symétriquement jusqu'au seuil des divisions extrêmes, se propage vers la base de la pyramide, marquée par la variété des entités individuelles, par l'existence de l'individuel absolu.

Entre idée et composition se définit la relation vraiment fonctionnelle entre partie et entier. L'intégralité de la composition thématique-motivée exponentielle, présente et profilée au moment inaugural de la pièce musicale, du discours formatif de la composition primordiale même, donc du cycle de mouvements ou (et éventuellement) de la collection d'œuvres homogènes réunies dans la même culture et le même style, participe à la révélation et à l'accomplissement de l'idée. A l'horizon de l'accomplissement de proche en proche, la formation thématique motivée s'intègre organiquement en un monde, dont les parties se trouvent en des rapports étroits les uns avec les autres. C'est là que s'impose la distinction introduite entre la nature individuelle de l'œuvre d'art musical et la nature générale-conceptuelle qu'elle dévoile ou qu'elle invoque. Le cosmos de l'idée de musique se développe par des surordres qui évoluent par des sous-ordres multi-linéaires, en vertu de formations conditionnées par la nature des progressions significatives au point de vue système et typologie. Dans l'empire de ces mouvements, le général est la nature de l'individuel, se trouvant à l'intérieur

LA THÉORIE GÉNÉRALE DE LA COMPOSITION CLASSIQUE

Wilhelm Georg Berger

du particulier. La liaison de la composition à l'idée précise la base sur laquelle s'édifie la théorie de la composition musicale.

La pensée sur la musique aussi bien que la pensée musicale sont constituées en tant que produits de la contemplation. L'art et la science de contempler des formes et des œuvres musicales complètes, réalisées sous l'empire de l'idée précisée, donc répérées dans la complexité des aspects qu'elles renferment, offrent à la connaissance musicale de précieuses occasions de fixer le firmament des motifs primordiaux. Ce genre de motifs constitue l'objet de ces prolégomènes. Les motifs développés dans l'exposé se réfèrent, à leur tour, aux instruments de la faculté de contempler le phénomène imaginé, présenté et réalisé dans les parties latérales de la construction et dans les facettes de l'expression compositionnelle. La tentative d'entreprendre une définition unitaire des divers concepts fondamentaux, souvent différemment utilisés et interprétés de manière nuancée dans et au-delà des frontières temporelles de l'époque classique, implique des opérations – malaisées et surtout sinueuses – de reconstitution historique et artistique de la réalité musicale d'antan. L'antériorité de la théorie générale de la composition classique se reflète de manière sélective sur son actualité dynamique, en pesant sur la mémoire d'une postérité libre, destinée à éclaircir les moments de l'accomplissement dans son ensemble. A l'intérieur de ces multiples ouvertures de perspectives, la



connaissance musicale issue de la contemplation et portée par l'étude du mouvement des pensées musicales, implique le rangement des choses sous leurs concepts naturels, grâce auxquels se révèle leur manière d'être.

L'introspection dans le système et l'ordre des valeurs offre le support de l'initiation à l'art et à la science de la musique. La lecture et la traduction strictement littérale des termes techniques, conformément au langage véhiculé à l'époque, en accord – naturellement – avec les acceptions usuelles dans les périmètres de certaines écoles de pensée plus ou moins étroitement liées entre elles, constitue des conditions imuables, souvent inconfortables, rengorgeant des dangers sournois. Seuls, le document authentique et l'interprétation philosophique sont à même d'éclaircir les choses par une corrélation systématique des problèmes posés. En conséquence, la théorie générale de la composition classique vise à connaître l'expérience intérieure, accumulée au long d'une époque ouverte plutôt que fermée, délimitée de manière univoque en temps, espace et histoire de l'art. Le travail disparate, la forme et l'œuvre individuelle reflètent les commandements des modifications continues survenues avec justesse, au moment opportun, comme signes déchiffrables du renouvellement. Tout le reste est mystère, domaine de l'intuition, de la créativité inégalable. L'individuel concourt ici au perfectionnement du général. Les concepts de la théorie se soumettent à cette tendance, superbement finalisée dans les champs de la pratique veillée par le frémissement de la créativité qui devance des solutions modelées. Pour cette raison, dans l'histoire de la composition classique il n'y a que des phases, des points et des lignes de passage, l'histoire devant être entendue comme sujet en déroulement, en évolution et en développement. Même l'histoire des chefs-d'œuvre, des créations de pointe, des pièces uniques, absolues et incomparables s'inscrit finalement dans ce mouvement du grand art. Au bout de cette extension de l'*initium* en *motus* et *terminus*, se trouve le concept classique de la pensée musicale, de la constitution thématique-motivée exponentielle, donc formative, directrice et également organisatrice. L'intégralité du générateur *initium* est le besoin primordial de la pensée musicale créative, tandis que la pensée analytique de la musique commence son périple dans ce point névralgique, visant la structure par son essence.

La perception approfondie des éléments du discours musical se trouve dans le monde sonore réel, qui contient la diversité des substances dans l'enceinte formale de la construction. La théorie de la composition décrit et classe dans ce sens les divers types et spécificités qui peuvent être contemplés dans le déroulement de la musique, en partant de la construction de la pensée musicale, abstraite par sa libre représentation artistique, oscillante entre des images à caractère de parabole et suggestions se référant à un concept scientifique. A la rigueur, la théorie comprend l'étude sur la pensée musicale, reçue dans la totalité de ses puissances, graduées depuis la formation jusqu'à la hauteur de l'idée. La contemplation des effets particuliers du flux sonore, dans la variété de ses traits mélodiques, harmoniques et au point de vue contre-point offre à la théorie sa consolidation de systèmes de référence. La formation thématique-motivée, nécessairement complexe en soi, s'impose dans ce contexte en tant que substance, travail soutenu, sujet grammatical à signification primordiale. Donc, la théorie ne doit pas être confondue avec un compendium pratique ou avec un répertoire de formules, de techniques, de solutions et de procédés; elle se recommande dans l'esprit d'une synthèse globale compréhensible envisagée sous plusieurs angles possibles.

La contemplation de l'univers musical constitue une préoccupation primordiale de l'artiste créateur, de celui qui sait qu'il est un homme d'art, dont l'activité suppose et implique constamment les qualités propres du savant, de l'érudit en la matière qu'il professe, par laquelle il se distingue dans la vie publique, dans le climat européen et dans l'ensemble des mouvements d'idées. En consonance avec le langage de l'époque, avec la signification des mots d'art, le compositeur de musique originale tend à s'imposer en qualité d'auteur d'un système compositionnel propre et, dans le cas le plus heureux, il acquiert les marques du créateur de style. La théorie de la composition tâche de ponctuer, en petit, l'éventualité d'une pierre angulaire plutôt que de décrire, en grand, la réalité d'une clé de voute, relativisée dans la modification incessante des conceptions particulières. D'autre part, la composition originale, vraiment novatrice en esprit et en technique, explique l'actualité de la tendance à la contemplation, à la représentation graphique et explicitement plastique de la con-

naissance musicale. Les valeurs idéatiques du discours musical acquièrent ainsi des traits logiques, se convertissent en forme construite.

Depuis l'époque de Bach jusqu'à l'époque de Beethoven des mouvements en spirale se perpétuent, en décrivant ainsi des tracés constamment nuancés, fournisseurs d'autres prémices et porteurs d'autres conclusions, conditionnant la transformation cyclique des conceptions prédominantes. La codification de ces conceptions n'a jamais pu être réalisée jusqu'au bout, mais elle a périodiquement mis en évidence certains concepts fondamentaux, caractéristiques pour la théorie classique. Donc, les démonstrations et les traductions suivent un inévitable cours elliptique, dans la prise de conscience des évolutions déroulées dans des domaines voisins, en imposant des retours répétés du présent au passé, dans les rapports d'une antériorité vive.

La contemplation du fonds idéatique et de la forme, propre et apparemment commun aux musiques baroque et classique, situé donc au-dessus des rigueurs des différences spécifiques créées dans des styles, cultures et formes particulières, montre que dans les modifications il règne une loi supérieure, peut-être même une loi suprême, représentée par un ensemble de principes cohérents. La théorie de la composition vise ainsi l'idée de la musique. A la haute cote de l'idée, la pensée sur l'art et la science des sons tâche de définir le principe suprême de la musique, en transcendant mélodiquement et harmonieusement le mouvement et la couleur qui agissent au-dessus de toutes choses et dans leur intérieur. Dans cette ambiance spirituelle se précisent les contours d'une possible théorie générale de la composition classique. Tout exposé de motifs se lie au monde des idées de Platon et au monde des démonstrations systématisées par Artistote. La complémentarité des méthodes opposées a marqué et continue de marquer aussi bien les annales de la pensée musicale que celles de la réflexion sur la musique. C'est pourquoi (la théorie de la composition classique est la scène des confrontations des méthodes. Ce n'est pas par hasard que la somme des méthodes dispersées, rétrécies et entrecroisées dans la création symphonique et de chambre de Haydn, surtout dans celle de la phase médiane de l'activité vertigineusement novatrice, comporte une attention toute particulière, parce que chaque ouvrage mis à part et chaque groupe d'ouvrages constituent l'expression d'un défi nouveau.

La méthodologie classique s'accroît et se concentre sur la théorie des extensions thématiques-motivées, contrôlées et conditionnées de proche en proche, mais finalement possibles quant aux formes, genèses, cultures et styles, concrétisés en vertu de l'existence réelle d'une (ou de plusieurs) compositions thématiques-motivées exponentielles, donc engendrées dans la totalité des directions et des ressorts pratiques, grâce à l'intégralité des valeurs et des entités assemblées. La longueur de cette définition est directement proportionnelle à la nature des vérités ultimes que montre la forme beethovenienne de phase tardive, celle qui comprend organiquement en une synthèse singulièrement créatrice-intégratrice les plus avancées au point de vue technique des solutions particulières de la dramaturgie mozartienne, de l'architectonique de Haydn et de la polyphonie bachienne. La pyramide s'identifie, au fond, à l'infinitude de la forme de coquille, nécessairement ouverte mais interrompue à un moment donné dans son déroulement en spirale. La typologie de la grande sonate classique symbolise, par ce moyen, l'idée du cycle fini et en même temps ouvert, l'idée de l'ensemble unique et de l'unité des contraires. La grande sonate libre, de spécificité beethovenienne, accrédite la symbiose de toutes les tendances antagoniques afférentes à la suite, à la pièce, à la variation, à la fugue harmonieusement réunies dans l'ensemble de la forme et de l'œuvre d'art musical. La fusion de certains aspects baroques et classiques est parfaite; c'est le résultat normal des extensions, développements, transformations et reconstitutions partielles, des transpositions et transfigurations d'un certain ordre artistique en un autre. A de grands intervalles de temps historique, l'acte de viser les cimes relativement groupées impose la remémorisation des bases de départ, en fait des motifs de départ ou le déchiffrement et l'interprétation renouvelés d'anciens concepts. La classicisation de la théorie de la composition se déroule simultanément à une synthèse de classes de conception soit surordonnatrices, soit subordonnatrices et subordonnées les unes aux autres. Les classifications finales mettent en évidence des caractéristiques ou des caractères objectivement communs à des choses comparables. La définition de la composition thématique-motivée et du principe du travail thématique-motivé multilinéaire, différemment rompu dans le discours d'un ensemble de voix homogène, reflète exactement cette situation.

La progression conduite par constitution (*initium*) en coordination (*motus*) et réalisation (*terminus*) peut être contemplée, dans ses effets à termes court, moyen et long, sur tous les marches d'une pyramide de la construction d'ouvrages musicaux, entendus littéralement comme *res facta*. D'ici découle aussi la diversification de la facture musicale, de la construction compositionnelle en général. La composition classique rend la totalité des événements déroulés en dedans et sur le parcours d'une forme d'ensemble, si restreinte ou étendue qu'elle soit. La dichotomie passe du sommet vers la base, en élargissant les plates-formes graduées en échelons. L'ancienne architectonique tripartite de la pièce ou du cycle (*Introitus; Centrum; Exitus*) évolue vers une métamorphose quadripartite, selon laquelle l'anneau central d'évolution du cycle de sonate comporte deux parties, distinctes en tant que mouvement, expression, forme et dramaturgie, tandis que l'anneau d'évolution des parties extérieures et principales acquiert un poids et une complexité formelle plus significatifs. En vertu de cette orientation à possibilité de généralisation accélérée, l'ellipse des transformations traversant les champs des styles de musique de chambre, théâtral, ecclésiastique, devient de plus en plus fortement observée dans la variété des cultures, des genres, des espèces et des formes particulières. Au cours de ce mouvement fondamentalement réformateur, la disposition des entités thématiques-motivées vise la prééminence des structures symétriques, soit l'accentuation exceptionnelle des structures asymétriques au niveau des périodes, sections, parties et cycles. La modification des rapports de symétrie détermine soit des ruptures d'équilibres (par exemple la transgression de la structure quadripartite conventionnelle), soit des rétablissements d'équilibres en des surfaces étroitement liées, corrélées ou distinctement démarquées.

La règle générale de tous les types d'évolution formelle, si restreints et si étendus qu'ils soient, peut être réduite à l'insertion de certaines asymétries en des symétries (en petit et en grand), ainsi que de certaines symétries en des asymétries (à partir du niveau de la période simple ou composée jusqu'au niveau du cycle des mouvements ou du groupe d'ouvrages homogènes, soient-ils sonates pour piano, quatuors, quintettes à cordes, symphonies pour grand orchestre). L'architectonique de la forme d'ensemble de la partie de sonate ou du cycle de sonate gravite de plus en plus et plus

décisivement dans la sphère de l'asymétrie projetée dans la symétrie de l'ensemble unique, pour que l'idéal de la sonate libre introduise un mouvement en quelque sorte contraires sous les signes de la symétrie insérée dans l'asymétrie. Les schémas de forme des dernières sonates pour piano et des quatuors à cordes de Beethoven illustrent pleinement le déplacement des forces.

L'exposé de motifs attire l'attention sur plusieurs phénomènes qui, grâce à la péripétie soufferte par l'ancienne terminologie latino-allemande, restent enveloppés dans la mystère, malgré une littérature appréciable. La classicisation de la pensée musicale introduit une nouvelle logique dans l'art de la belle manière de diriger les voix, de la compensation symétrique par l'asymétrie et du couronnement de l'asymétrie en symétrie. Les difficultés de la composition imposent d'outrepasser les conditions et les effets propres à certains matériaux thématiques-motivés existants, typisés, traités jusqu'au refus et vidés de sens. Une re-pensée des fonctions immanentes à la formation thématique-motivée exponentielle, investie pour faire face aux exigences particulières d'un discours nécessairement multi-thématique contrastant, souligne la condition de l'intégralité substantielle. La corrélation tensionnée au point de vue constructif et la mise en accord expressive et dynamisante de la formation (et implicitement des périodes essentielles), prioritairement symétriques ou asymétriques et, partant, leur projection dans le jeu des forces et des sections thématiques principales et collatérales, transitives, développantes, réexpositives, supplémentairement développantes et conclusivement finalisantes, conduit à l'émancipation des stratégies de la composition, extrapolées au style de la musique de chambre et interpolées aux styles théâtral et ecclésiastique. En grandes lignes, il se dessine ainsi le fil d'une évolution ponctuée par Haydn à la fin de 1760 et accomplie par Beethoven vers 1820.

Le traitement de la constitution thématique-motivée exponentielle par une monnaie forme elle prise à l'empire de la partie et de l'ensemble, ainsi que la déduction d'autres entités discrètement ou catégoriquement contrastantes du genre et du mode d'être de la combinaison primordiale, sont l'expression artistique des suggestions plus anciennes, donc le résultat classique de formations découlant de l'ambiance de la mentalité baroque. Les disponibilités constructives de la

formation exponentielle s'affirment dans chaque genre immédiatement supérieur, donc aux côtés de la forme, de l'espèce, du genre, de la culture, du style, de l'idée de sonate (grand opéra, oratorios, messe), tout comme les caractéristiques de l'idée se perpétuent à tous les échelons descendants. La théorie générale de la composition classique découle de la solution de cette équation.

Dans l'acception baroque et classique de la désignation, l'œuvre réalisée (*res facta*) ou la version musicale graphiquement rédigée est l'œuvre d'art en soi. La prolifération outre mesure des variantes d'adaptation, des transcriptions de toute sorte, autorisées ou non par l'auteur, mettra sous le signe d'interrogation cette acception. Complexe, compliqué et contradictoire en soi, le système d'équivalences quant au statut de la forme et de l'œuvre d'art musical écrit, a envahi la théorie de la composition. La dispersion en idée des éléments composants et, respectivement, leur contraction de l'idée dans la formation justifient totalement l'existence du fait accompli, de la forme et de l'œuvre créée. La progression invoquée, active en sens extensif et intensif, se réitère de la forme dans le contenu, ainsi que de la construction en expression de composition. Le fait accompli s'articule au niveau du motif, de la proposition, de la période, de la section, de la partie, du cycle de mouvements, de la collection de cycles homogènes, tout comme n'importe quelle articulation produit ou justifie sa propre désarticulation ou émiettement thématique-motivé, comportant la diversification intérieure et la différenciation progressive des aspects de la forme. Dans ce contexte, la contemplation de la musique, de l'existence de la musique représentée en et par ses genres d'être, est la garantie de la pénétration de l'ensemble unique et de la possession des unités de contraires.

Le musicien classique oscille entre la sensation de la construction de la composition et le sentiment de l'expression musicale. L'introduction de cette distinction constitue l'une des principales raisons de ces préliminaires. L'esthétique de la forme et l'esthétique de l'expression ou du contenu ont troublé ici les eaux, assombrissant souvent l'horizon de la connaissance musicale. La majorité écrasante des confusions est issue de l'inclinaison successive de la balance dans un sens ou dans l'autre. La théorie générale de la composition musicale classique impose une série de précisions, conformes aux tendances manifestées

dans la sphère de la création de pointe, des solutions investies du caractère de systèmes de référence. Dans ce cas, la nature et la structure thématique-motivée exponentielle sont décisives, considérées dans l'intégralité des valeurs et des fonctions particulières.

La sensation de la forme et le sentiment du contenu musical se lient étroitement à la sensation de l'intégralité de la composition thématique-motivée exponentielle et au sentiment de l'idée multiforme. L'identité concrète, établie entre idée et composition-symbole, se précise seulement dans les zones de la pensée sur la musique dans lesquelles les objectifs de la pensée musicale classique ne supportaient plus de continuations directes, dans lesquelles les réalisations obtenues ne pouvaient plus être dépassées. Le sentiment de l'idée, du contenu et de l'expression s'accroît rétroactivement et en même temps sélectivement, d'une manière cumulative dans une romantique-classiciste théorie de la composition, axée principalement sur la sensation de la construction, de la forme de composition déployée, donc, en dernière instance, de la formation primordiale.

Dans cette vision, la théorie de la composition classique réunit les éléments d'une étude située aux portes de l'infini, pratiquement sans fin dans le champ des disciplines adjacentes. La théorie générale de la composition musicale classique totalise et synthétise, en conséquence, de nombreux phénomènes originaires, qui se ramifient et se différencient en une multitude de phénomènes déduits. Le musicien lettré contemple aussi bien la dispersion que la contraction périodique des techniques et des modalités d'écriture, en retenant la qualité des lois et les principes définissables. La liberté manifestée à l'égard de l'exigence des lois et des règles en général émane de cette conception constructive.

La contemplation des valeurs créées par la pensée musicale classique permet d'imaginer une sphère parfaite ou, plutôt, un globe fermé. Dans ce globe s'accomplit l'architectonique de Haydn, la dramaturgie de Mozart et la forme de Beethoven, toutes réalisées finalement mais chacune d'une autre manière au firmament de la polyphonie de Bach. Les coordonnées esthétiques de ce globe fermé comportent finalement la somme des élargissements libres, exécutés sur la base d'un anneau de l'évolution bien particularisé par l'approfondissement et l'accomplissement des styles personnels.

Une représentation générale de la théorie classique s'effectue rétrospectivement par la réunion, dans un foyer, des rayons prospectivement projetés, venus de l'intériorité de la créativité de la composition, exprimée distinctement par une multitude de partitions, en cycles d'ouvrages et de chefs-d'œuvre singuliers à leur façon. Le caractère unique des chefs-d'œuvre ouvre de nouvelles voies vers la généralisation des règles élémentaires, permettant de nouvelles abstractions, des intuitions nouvelles convergentes à la pénétration et à la compréhension supérieure des phénomènes concrétisés dans l'art des sons. La synthèse veut refléter donc l'expérience accumulée dans et par l'activité créatrice des générations successives. La disponibilité de créer des valeurs originales, fortement avancées dans le contexte de l'époque, suppose l'existence d'un esprit encyclopédique, ainsi qu'un clair penchant vers la pratique novatrice d'une méthode universelle. L'attitude universaliste de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven repose non seulement sur une certaine méthode, mais aussi sur une conception, sur une connaissance universelle. Dans cet entendement des choses doit être envisagée la présomption de l'unité des lois de la composition, opérantes dans la variété des cultures et des styles particuliers. La spécificité de la forme et de l'œuvre d'art musical absolue témoigne de la généralité et de la générosité de l'idée de musique. La théorie générale de la composition classique est donc la condition de posséder la méthode et ses bases, en tenant compte nécessairement de l'idéal des Lumières vers la clarté et la distinction. Les motivations avertissent sur la magnificence de cet idéal. D'où la tendance formative et la force constructive du travail mélodique, du genre ou de la facture méthodique, signe de l'intelligence créative, de l'inventivité artistique. Le principe de l'ouvrage thématique-motivé multi-linéaire, plus d'une fois brisé dans le déroulement d'un ensemble de voix homogène, présenté sous la forme ou plus exactement sous l'aspect de la classique polyphonie du quatuor à cordes, se transforme en support technique de toute l'écriture de style musique de chambre, avec des effets directs, larges et imprévisibles déclenchant des particularisations dans l'enceinte de l'écriture de style théâtral et ecclésiastique. Les lois de la texture de la composition changent de fond en comble. Les qualités primaires du nouveau travail méthodique haussé au rang de sym-

bole, de principe universel à de fortes conséquences omniculturelles et omnistylistiques, attestent le fait que le genre de la composition consiste en la totalité des motivations greffées sur l'ensemble des couches dans leur intégralité. La classicité de la texture s'exprime en sa logique, sa substantialité, sa pregnance et son expressivité, par la belle direction des voix qui participent à sa constitution.

Sur cette base se configure, plus implicitement qu'explicitement, une théorie scientifique de l'art de composer de la musique, authentique, produit par le calcul et l'observation critique mais obligatoirement prouvé par l'expérimentation. Par conséquent, la loi de la composition thématique-motivée devient la loi fondamentale de la théorie classique. La recherche théorique étudie aussi certaines conditions concernant le genre substantiel de l'ouvrage individuel. Les retraits dans l'empire de formules abstraites dérivent plutôt des limites de la méthode, de la restriction volontaire de certaines possibilités objectives. La méthode pratiquée ne peut dépasser le fait que l'œuvre individuelle est constituée par son genre substantiel, du type de construction spécifié par référence au genre, à la culture, au style, à l'idée de musique et, finalement, par les traits individuels, particuliers aux matériaux et aux formes achevées.

Le principe classique du travail thématique-motivé, multilinéaire étendu, par des brisures multiples et multiformes, institue en fait un traitement nouveau de la relation de réciprocité entre la mélodie et l'accompagnement. L'invention du contrepoint classique se déroule idéalement sous la devise de l'équivalence et de l'indépendance des voix homogènes, réellement intouchables en sens absolu. La métamorphose de la substance thématique dans les matériaux d'accompagnement, ainsi que la métamorphose des matériaux d'accompagnement dans la substance thématique-motivée, traversent les dimensions de la polyphonie de Bach, l'architectonique de Haydn, la dramaturgie de Mozart et la forme de Beethoven. Lorsque Haydn affirme au sujet des *Quatuors à cordes opus 33* qu'ils sont écrits «en un genre totalement nouveau et différent» le représentant de la modernité classique étant effectivement en dialogue, dû aux événements de l'année 1785, avec l'autre représentant de la modernité classique, Mozart –, sait très bien que les brisures d'équilibre et les mutations conceptuelles dérivent de la généralisation du nouveau principe de travail, mis en perspective par Bach.

En rapport avec la dynamique des innovations et des réformes en matière de travail brisé, devient de plus en plus profonde, à cette époque, la conviction que les lois mécaniques de la théorie de la composition n'ont qu'une validité abstraite. C'est le moment historique lorsque l'attitude critique se rapporte à l'univers de la pensée de la composition. A la fin de l'année 1782, Mozart entrevoit les raisons modernes de la pensée critique appliquée à l'art et à la science de la musique. Au point culminant des transformations déclenchées ou en cours, un acte critique semblable se traduit immédiatement en musique vive. En conséquence, le centre de gravité de la recherche fondamentale se déplace dans les domaines de la pratique de pointe. Le travail brisé, appliqué en déroulements multi-linéaires, superbalançants, cycliquement extensifs dans des blocs de mouvements contrastants, traversés par des anneaux d'évolution thématique-motivée interconnectés, met en évidence les propriétés et les disponibilités variées de la composition. L'étude des formes musicales archétypes se conjuguent ainsi à l'estimation des modalités de composition reposant sur le principe de l'invention libre. Mais les motivations de l'invention libre se rangent en dehors de la théorie restreinte, ou bien elles cherchent des angles de force situés beaucoup en dehors des règles scolastiques, des méthodes collectionnées.

La connaissance de la musique tâche, en conséquence, de passer du possible logique au réel artistique, en tenant compte des signes de l'évolution spirituelle et historique. La théorie générale de la composition classique est l'expression de ce passage, par lequel toute conception purement mécaniciste se dissipe inutilement. La solution de toutes les solutions essayées consiste dans l'aspiration vers le perfectionnement incessant de la composition thématique-motivée exponentielle. L'expression des solutions dépasse l'horizon de la théorie pure, destinée à chercher la meilleure des solutions, à rechercher la motivation des vérités des faits. La typologie de la grande sonate classique est ainsi réalisée par la monumentalisation du cycle de mouvements, par l'extension de ses proportions dans le contenu des anneaux d'évolution extérieur ou principal et intérieur ou colatéral. Le caractère de la simplicité mélodique maximale conduit finalement au caractère de la complexité structurale maximale donnée à la construction de la composition. La loi des progressions motivées

est ainsi strictement observée sur l'étendue de la proposition, de la période, de la section, de la partie, du cycle de mouvements et du groupe d'ouvrages homogènes. De cette manière se passe la liaison d'une variété thématique-motivée plus grande en une unité artistique plus grande. Les six *Quatuors à cordes*, écrits par Mozart durant les années 1782-1785 et dédiés à Haydn, marque toute l'histoire de la musique classique, en définissant non seulement spirituellement une critique de système, mais aussi les instruments de sa traduction en fait artistique.

Les solutions exemplaires, préconisées par la théorie de la composition, se rangent en général en dehors des grands systèmes déjà établis ou en cours de formation dans le monde de la pratique et également au-delà de l'œuvre d'auteur d'un fondateur de style classique. A ce point se trouve la motivation de l'insistance sur les exceptions à la règle, sur les moments de vérité artistique, d'intuition révélatrice. Toujours dans cet esprit, le débat de principes aura recours à des motifs plus éloignés dans le temps, en proposant finalement la reprise des conceptions déjà passées dans l'histoire. Les considérations sur l'avenir des ouvrages de musique doivent être confirmées, d'autre part, par la contemplation critique de l'effet, du résultat musical, terminé en tant que forme et œuvre d'art musical. La réalisation de la construction de la composition, graduellement exécutée depuis la conception jusqu'à l'accomplissement, confère à la théorie son propre but. Entre la théorie et la pratique gouvernent donc deux principes complémentaires. La théorie de la composition espère accomplir l'ensemble, en partant des qualités de la partie. La pratique de la composition trouve son couronnement une fois déterminée la partie par l'ensemble. La dichotomie met en évidence le fond du problème, nondivisible en soi.

A ce point de la recherche avancée interviennent les solutions d'excellence. Par son caractère unique souligné, par sa beauté, le travail parfait domine d'une manière idéale les territoires occupés par la recherche fondamentale. D'échelon en échelon, aussi bien la pensée musicale que la réflexion sur la musique dépassent leur propre niveau d'excellence. Dans cette lumière peut être entendue la grande inscription du baroque en classique, on la variété, la multiplicité d'attitudes et la multitude de conceptions immanentes aux réalisations polydirectionnelles manifestées durant les décennies 1730-1750 et 1770-1790. L'infinitude des aspects interactionnés, cycliquement réitérées

de manière différente, est significative. Les orientations novatrices les plus importantes de la musique baroque, de l'écriture polyphone et des formes du genre contrepont, de la transcendance et des transfigurations de genre en genre des moyens d'expression et des modalités de construction, gagnent un important poids en classicisme. La dynamique de l'évolution indique soit un cours orienté vers le renouvellement intérieur d'un chaos ordonné, soit une réalisation dirigée vers un cosmos désordonné. La dissolution du «style d'époque historique», la dissipation des «cultures» afférentes à ce «style» rond, accompli en soi-même, sont l'expression éloquente de l'introduction du désordre dans l'ordre. La classicisation et la métamorphose des cultures baroques du genre suite, *sonata da chiesa* et *da camera*, fugue, variation et pièce, reflète l'installation de l'ordre renouvelé dans un désordre désuet. Le principe classique du travail thématique-motivé fractionné marquera ici le retour du progrès stylistique, culturel, formel et technique. La force motrice de ce processus est donnée, d'une part, par l'étude de la personnalité du compositeur, par l'investigation des ouvrages créés, en tant que résultats artistiques des événements déroulés dans les ressorts psychiques de l'individu essentiellement musical.

Le sceau de l'histoire indique l'origine baroque de certaines recherches classiques en symbiose, comprenant des éléments de théorie de la mélodie, de l'harmonie, du contrepont. De cette manière se resserre le rapport entre la science et la culture musicales. Les rudiments repris embrassent les facettes les plus variées, imprévisibles par leurs effets à moyen et long terme. La qualité de l'intégralité et la fonction exponentielle, caractéristiques à la composition thématique-motivée, se soumettent à un long débat de principes, gradué de manière ascendante le long du siècle, distinctement reflété dans l'œuvre d'auteur de certains coryphées comme Haydn, Mozart, Beethoven. L'intégralité substantielle de la composition thématique-motivée est une condition sine qua non, catégoriquement renforcée sur le parcours des années 1782–1785 par la nature même de l'architectonique de Haydn, de la dramaturgie de Mozart et continuée ensuite par la forme de Beethoven, tandis que la fonction exponentielle de la composition expositivement-génératrice est prouvée comme telle par chaque solution originale, novatrice, futur guide dans l'aire du développement général artistique. L'intégralité de la composition thématique-motivée exponentielle rend

possible l'articulation intérieure de l'entité idéalement indivisible par sa propre cohérence, sa sous-compartimentation dans le sens de la régression courbée de période en proposition, motif, noyau, terme dispersé ou disparate. La régression appartient au domaine de la construction de la composition, de l'analyse, capable de venir à la rencontre de la compréhension des faits, à la connaissance du mode dont a été exécuté l'ouvrage en cause, soumis à la contemplation. L'esthétique de la composition choisit les critères de la synthèse, de la recherche en symbiose.

Le diagramme idée-composition et composition-collection d'ouvrages homogènes (avec prolongations en œuvre d'auteur, cadre historique rétréci, époque surordonnatrice, histoire de l'art des sons) propose un système d'ordre évident unitaire, en offrant des motifs organiques de départ, fonctionnels à chaque niveau séparément, dans toute phase des extensions ou des contractions de proche en proche. Mais, en fait, le cercle des problèmes implique aussi d'autres ouvertures de perspective. Sont en cause la systématique de l'art et de la science de penser la musique (1), de représenter et d'interpréter pratiquement la musique pensée (2), ainsi que de penser au sujet de la musique (3). Les dimensions de la composition, de l'interprétation et de la musicologie se rencontrent et s'incarnent ici en une seule composition, obéissant à une et même idée de la musique cultivée, en se soumettant à une seule hiérarchie commune, un genre suprême, communiqué en différents modes d'être.

La grandeur de la mentalité classique consiste exactement en l'aspiration vers l'entrelacement en couronne des trois dimensions fondamentales dans l'empire de la pensée musicale, dans l'effort de concevoir ensemble les créations dans le même esprit, récoltées et rangées ensemble. Le musicien classique, celui qui touché les cimes de l'art et les marque comme telles dans l'éternité, cultive un lyrisme d'idées matérialisé en sons, en inventant des pensées musicales, en réalisant – en place exceptionnellement haute, par les solutions excellentes – des drames d'idées vastes, courbés en actes successifs. Entre réflexion et pensée s'impose la relation ordonnatrice entre ensemble et partie, toute la substance thématique-motivée d'une entité finie (section expositive, morceau de sonate, de messe et acte d'opéra) pouvant être l'expression d'une seule pensée musicale, surordonnatrice dans l'architecture de la forme musicale développée, unificatrice en soi-

même, motivée sous rapport thématique. Le diagramme idée-composition et respectivement composition-collection d'ouvrages (plus les autres extensions possibles) vise les vertus de la pensée musicale, ainsi que les virtualités qui découlent de lui-même.

L'idée de la musique cultivée régit non seulement le rapport entre ensemble et partie, à tous les niveaux et puissances, nommée soit style, culture, genre, espèce, forme, soit composition projetée en section, partie, cycle, collection, mais elle se reflète sensiblement à chaque moment de la composition exponentielle-extensive ou intensive. Elle est présente au niveau de tous les sectionnements que comportent l'ensemble unique et l'unité des contraires nommée composition thématique-motivée exponentielle, dont l'intégralité augmente par le développement des composantes détaillées. Le développement des entités synthétisées a lieu en vertu de l'individualisation progressive de la période, de la proposition, du motif, du noyau de motivation et du terme disparate. L'individualisation des entités constituantes ne diminue pas l'individualité de la composition intégrale: celle-ci prend la forme des symboles de la composition définie, sous-ensembles déterminés au point de vue fonctionnel, c'est-à-dire brisé de manière multiple dans l'évolution d'un ensemble de voix homogènes dirigées de manière multilinéaire, formativement appliqué sur l'étendue du discours musical en vertu de l'intégralité de la composition thématique-motivée exponentielle; elle surveille les compositions devenues toujours plus intenses et plus accélérées à l'intérieur de toute la musique instrumentale du style musique de chambre, encadrée dans la culture des grandes sonates classiques des années 1770–1815 et dans la sonate libre des années 1815–1826. L'individualisation du motif, du noyau et du terme disparate culmine dans l'enceinte terminale de la forme beethovenienne, préparée par les hautes solutions caractéristiques à la dramaturgie mozartienne et à l'architectonique de Haydn. Les passages à travers les hautes portes ne se font pas dans un seul sens, ils se lient aux périple cycliques, aux aventures de l'esprit. Les passages et les périple dénotent l'existence d'un système d'ordre pendant le siècle, salué par des participations enthousiastes, créatrices, novatrices en substance. L'élan, dans sa totalité fortement différenciée des styles de musique de chambre, théâtral et ecclésiastique a été possible par la recherche d'un bouquet re-

streint de modèles concentriquement évolutif, c'est-à-dire de modèles de composition précisés du point de vue typologique, capables de comporter des extensions en métatypologies largement surordonnatrices. Les recherches ont mis en évidence la possibilité de définir des classes de formes archétypes sous rapport mélodique, prégnantes, comparables, aptes – en et par leur élémentarité structurale – d'être l'objet de développements substantiels. A leur tour, les archétypes mélodiques, harmoniques et rythmiques se constituent en sources de la composition thématique-motivée, en justifiant jusqu'à la fin tout ce qui est, et ce qui n'est pas ou ne peut être, en formation mise sous les signes de l'intégralité exponentielle dans le contenu et sur le parcours d'une forme et œuvre d'art musical indépendante et finie en soi. La théorie générale de la composition musicale classique trouve ainsi son propre axe.

La recherche appliquée, dans un sens associatif dans le monde des styles et des cultures contemplés en mouvement, insiste dans la direction de la délimitation des modalités de construction, du discours musical en général, impliquant des renvois à la spécificité des modalités de musique de chambre (y compris les concertantes et symphoniques), théâtrales, ecclésiastiques. Dans ce sens se configure une théorie explicative synthétique, relative aux principes fondamentaux, pratiqués dans le champ de la construction de la composition. La présentation, la mise en page, la forme graphique «notée» de manière détaillée et complète, du discours musical se traduit par le verbe «gestalten», l'équivalent de «édifier, donner structure, faire, construire». Une pièce musicale doit être «wohlgestaltet», donc bien faite; de même, «gestaltenreich», c'est-à-dire «riche dans ses modes d'être», en figures réalisées. Le substantif «Gestaltung» se réfère à l'exécution de la chose, à la configuration de l'objet, ainsi qu'au travail effectué, réalisé, en musique ne pouvant être «gestaltlos», exempte de stature, de forme, donc informe. La spéculation se rapproche ici de, ou pour mieux dire, et de l'empire du geste – *gesta*, «Geste» –, invoquant la signification latine du fait beau, ensuite de la gestation, de l'exécution, de l'affirmation et du commentaire du fait artistique, mais aussi de l'attitude, du mouvement caractéristique, de la création, donc de la chose imaginée, existante, compréhensible donc de la formation (*res facta*) dotée d'aspect, construction, visage, expression en forme. La

stature, la croissance de la chose représente l'équivalent du concept *Gestalt*, qui s'identifie à son tour à la notion de figure, image, dessin, représentation graphique relative à une situation de fait. D'autre part, la figure se rattache au déroulement d'un mouvement, sans constituer une succession de mouvements finis, en groupant une multitude de termes rythmiques et mélodiques ou harmoniques, qui s'accordent ensemble. Le cercle ne finit pas dans ce point éloigné, il recommande de nouveaux rapprochements, parce que la théorie classique repose souvent sur des arguments qui sont prioritairement «*gleichergestalt*», semblables, similaires. La construction ou la structure – «*Gestalt*» – de la forme musicale, déployée en vertu de la composition thématique-motivée exponentielle, prouve la présence du travail effectué dans un certain lieu.

Sur cette voie se clarifie le matériau conceptuel de la théorie de la composition classique, en pleine constitution à la fin du siècle consacré par les Lumières. En même temps avec la sortie et l'inscription dans le classique, la théorie analytique se transforme en une théorie synthétique. L'importance accordée aux principes constructifs de la forme détermine exactement le cours de l'évolution qui conduit inévitablement à une théorie située quelque part au-delà des domaines de la création musicale – *res facta* au niveau des cultures et des styles avancés –, réalisés artistiquement dans le contexte européen de la vie musicale. En bonne partie, la théorie classique démarre de la présomption que la somme des solutions d'excellence en matière de pensée de composition est non-connue et, en même temps, non-connaissable, et, partant, faisant abstraction des conquêtes de la recherche avancée professée par le compositeur élaborateur et inventeur de nouvelles solutions, configurée en systèmes complexes de partitions de référence dans l'époque, synthétisée donc en créations de pointe contenant leurs propres tableaux de valeurs. D'où la difficulté de connaître exactement, ainsi que de reconnaître le fait que toute solution excellente repose sur un tas de formations thématiques-motivées exponentielles, possédant et témoignant d'un caractère archétype.

L'intégralité de la formation exponentielle constitue un problème clé. Elle s'impose en sa qualité d'entité individualisée, donc indivisible, comportant tout un processus intérieur, par lequel une virtuelle unité des contraires motivés s'effectue, sous aspect thématique, par un ensem-

ble unique. La spécificité de la forme et de l'œuvre d'art musical s'accroît dans le contexte de cette évolution, axée sur le modelage de la composition en tant que totalité sous-compartmentée du point de vue constructif, mais invisible expressivement. Par ce modelage essentiellement de composition de la formation thématique-motivée exponentiellement, la forme musicale en constitution ne s'oriente pas autant selon les critères du genre que surtout selon les virtualités de l'espèce, en accentuant, en conséquence, le côté de la différence spécifique par rapport à un genre prochain.

À ce point de croisement, les désagréments de la théorie apparaissent plus précisément, comme incapables de suivre le rythme imposé par le rapport entre innovation et création. Les réductions de la formule et les simplifications successivement généralisées se limitent aux conditions particulières des *gestalten* architecturales, à la description des conformations propres des motifs, des propositions et des périodes simples ou liées en unités-paires, principalement des conformations mélodiques. Afin de compenser les difficultés signalées, la théorie insiste sur la différenciation des valeurs contenues dans la formation choisie, conférant un certain but aux traitements thématiques-motivés. Le travail thématique-motivé fractionné ou brisé de manière multiple, manifeste l'exécution du travail, la construction de l'édifice en petit et en grand.

La clé de voûte dans la définition de la théorie essentiellement classique, de la formation primordiale, comprise en son intégralité expressive et en la complexité de ses valences et de ses fonctions exponentielles, légitime la coïncidence des aspects concertants, c'est-à-dire harmoniques et complémentaires opposés. Au niveau du cycle de sonate se confirme ainsi la relation complémentaire des parties dans l'ensemble. La formation renferme la variété des concepts connexes, nommés à l'époque pensée musicale (principale, latérale), thème (principal, collatéral), sujet et contre-sujet, idée mélodique. L'image de la formation (en petit) contient l'image de l'idée de musique (en grand). En vertu de cette correspondance linéaire, s'effectue l'enrichissement et le perfectionnement intérieur de la composition, cette dernière contenant, en conséquence, sa propre fonction formative, qui se manifeste concrètement de manière exponentielle dans la variété des phases et des trajets individuels d'extension et de développement thématique-motivé. À la

28

Musica o, solene e sinuosa

U.M. 1 = 16

sempre solo

Gobinetto 8'
Rivincita 8'
Nachtweide 4'

Schwan 16'
Bergschwan 16'
Alte Weiden 4'

beif sempre quinto in tempo

sempre tenuto a leg.

+ Grand Bandoneon 32'

Danzon 16'
Pingel 8'
Spitzgans 8'
Vögel 8'
Auf der Höhe 11'
Lupenblume 19'
Zirkel 3'

sem' e lo storn tempo, en clausio

Fig. 1. Fac-similé d'après l'un des derniers manuscrit musicaux de W.G. Berger.

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on multiple staves. The top system shows a vocal line with a large slur and a piano accompaniment. The middle system is a vocal line with lyrics "Tempo primo, maestoso, molto calor e deciso" and "V. Tutti 1-115". The bottom system is a vocal line with lyrics "V. Cantabile 1-115" and "V. Cantabile 1-115". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "p" and "f".

Fig. 2. Fac-similé d'après l'un des derniers manuscrit musicaux de W.G. Berger.

L'Alceste Gluck

Soprano
Alto
Tenore
Basso
Violoncello

L'Alceste

Fig. 3. Fac-similé d'après l'un des derniers manuscrit musicaux de W.G. Berger.

hauteur d'une collection d'ouvrages homogènes, contemplée dans son contexte spécifique, par exemple, les *Quatuors à cordes opus 33* (1783) de Joseph Haydn, la comparaison des formations exponentielles peut montrer de différents rapports d'opposition, d'unité et de compensation. Les principes de la croissance, de la régression et de la synchronisation peuvent également être repérés à travers ce prisme.

Toujours dans cette perspective peut être contemplée l'extroversion de l'expression musicale et l'introversion de la construction de la composition, le jumelage de certaines qualités finalement inséparables, plus évidentes comme telles dans l'extroversion plus fréquente de la construction compositionnelle et dans l'introversion plus dynamique de l'expression musicale. Les moments du discours musical, de l'architecture thématique-motivée déployée, peuvent être considérés comme moments d'avance (expositifs, transitifs), respectivement de retour (réexpositifs, récapitulatifs), mais aussi de réalisation (développants) et de confirmation (culminatifs, conclusifs au niveau de partie et d'ensemble). Dans le même esprit se configure aussi bien la progression que

la régression du contraste thématique-motivé sur l'étendue de la période, de la section, de la partie, du cycle, de la collection d'ouvrages homogènes. Toute direction d'aborder la problématique de la théorie générale de la composition musicale classique, envisage le fait que l'expression musicale se perfectionne en même temps que la réalisation de la construction compositionnelle à titre de totalité des parties constitutives.

Les préliminaires de la théorie générale apparaissent en même temps que la description des objets, des constructions créées. La connaissance de l'avenir historique de la pensée musicale manifestée dans l'ensemble de la création artistique constituée, participe au complètement de la théorie, en totalisant les moyens spécifiques à la pensée sur la musique, ainsi que l'expérience de la pensée musicale d'interprétation. Sous tous les aspects, la pensée prouve l'exemplarité des solutions, remarquables par la témérité des réalisations formelles, par le profond caractère d'originalité de l'expérience imaginée.

Sous ce firmament peut être tracée la théorie du grand art et de la science musicale classique, générale par ses interrogations pérennes.

La pensée musicale et la pensée sur la musique: Wilhelm Georg Berger lui-même a défini ainsi les deux côtés distincts de sa création au cours de quatre décennies. Ils ne peuvent jamais être dissociés lorsqu'il s'agit de tracer – même succinctement – les limites de la personnalité de ce musicien roumain de profondeur allemande. Sa présentation ci-dessous se heurte à la difficulté de choisir seulement quelques-unes des tracés principaux dans une création *monumentale*, destinée à l'écriture musicale et à l'écriture sur la musique en une proportion équilibrée. Une création d'une telle envergure, de telles dimensions impréssionnantes, marque d'ailleurs la place particulière qu'occupe W.G. Berger dans le monde contemporain: la complexité du mode de penser, l'indiscutable compétence dans les domaines musicaux abordés constituent seulement deux des arguments possibles à proposer.

L'organisation de cet édifice important prouve en fait la préoccupation constante pour systématisation, pour ordre, harmonie. Le groupement en cycles de composition (par exemple dans la sphère des 24 symphonies), en cycles d'ouvrages théoriques (les 15 volumes orientés en fonction du thème de la musique symphonique, de la musique de chambre, de l'esthétique de la sonate ou de la théorie de la composition) – vers la valorisation intégrale d'une certaine problématique – nous laisse observer l'équilibre des composants d'un système.

La description des genres musicaux dans la composition de Wilhelm Berger soulignera la particularité de l'expression dans la symphonie, dans la musique de chambre (avec des aspects multiples – de la pièce pour instrument jusqu'au solo, au quatuor à cordes ou aux ouvrages avec une structure instrumentale variable), dans le concert instrumental ou la musique vocale-symphonique. Tous ces genres (à ce que l'on peut aisément déduire de l'énumération, il ne manque que l'opéra) restent essentiels pour la compréhension du profil de la composition car, d'une part, la symphonie, le concert, le quatuor à cordes constituent trois univers distincts – que W. Berger a étudiés du point de vue théorique aussi dans leur évolution historique –, trois genres qui s'interfèrent en même temps dans sa création; d'autre part, la musique pour orgue et la musique vocale-symphonique (dans les Oratorios, Messes, Requiem) dévoilent la dimension profondément religieuse de l'auteur. On pourrait conclure que les genres musicaux abordés représentent

WILHELM GEORG BERGER: ENTRE MONUMENTAL ET UNITÉ

Valentina Sandu-Dediu

autant d'instruments de la connaissance: esthétique, historique, philosophique et de la composition...

Ayant déjà mentionné la monumentalité de la création, nous signalerons un autre attribut significatif: l'*unité*. Une unité déduite du spécifique de la personnalité d'un musicien de synthèse et, comme une conséquence naturelle, de la constance du langage et de la forme musicale, conçus sur tout le trajet créateur. La synthèse opérée par W. Berger détermine l'empreinte personnelle de son style, elle provient de l'assimilation des fondements de la musique baroque, classique (des formes musicales homophones et polyphones respectives) conjuguée à l'actualité de son langage modal¹.

Cette modalité propre au compositeur, théorisée dans nombreuses d'études de musicologie et dans le livre *Dimensions modales*², signifie une ouverture vers diverses orientations de 20^e siècle, finalisée dans l'originalité d'un système propre, d'une véritable grammaire générative. Il y a la tentation de lui trouver des filiations avec le sérialisme – par les modes intégralement chromatiques ou par les quatre formes de traitement d'un mode, suggérant la relation entre O (original), I (inversion), R (réurrence) et RI (réurrence de l'inversion) – ou des similitudes avec Bartók³, dans la construction du système modal en partant de la *sectio aurea*, de la rangée de Fibonacci. Mais, ces suggestions reflètent plutôt la capacité d'assimilation d'une certaine manière de penser, afin de le transformer en quelque chose d'inédit, qu'une charge proprement dite. Ces

suggestions reflètent encore l'ancrage sans équivoque dans le contemporain, dans l'art combinatoire, dans la logique artistique du 20^e siècle.

«Le concept modal signifie ordre, inter-rapport harmonieux de certains sons, organisation créatrice. Cet ordre exprime le rapport entre les intervalles composants, représentant en même temps un classement quantitatif et qualitatif du matériau sonore» (W.G. Berger)⁴.

Mais, en quoi consiste-t-elle l'unicité de ce système modal? (Les repères qui suivent ne peuvent répondre que partiellement à cette question). Premièrement, il existe un certain coefficient de naturel; l'application en musique des lois de la rangée de Fibonacci; il s'agit d'un ample et pratiquement inépuisable univers modal, en partant du rapport chiffre/intervalle dans la formation des 12 espèces de modes (l'unité de mesure étalon allant de 1 à 12 demi-tons)⁵. Une fois construit, le mode n'est qu'un point de départ d'un ensemble complexe, étant développé en ses quatre formes par leur enchaînement, par la combinaison des transpositions, par modulation, etc. Les quatre formes modales sont: – la distribution initiale ascendante; – l'inversion descendante du point haut terminus de la distribution initiale; – la distribution descendante du son fondamental; – l'inversion ascendante du son grave terminus de la distribution descendante.

«En transformant les proportions „de la coupe d'or” en structures musicales, j'ai exposé un circuit de modes. Ils pouvant se situer comme une branche dans la typologie générale des modes» (W.G. Berger). Par la détermination des modes conformément à la *sectio aurea* il résultera, naturellement, une certaine science de l'intervalle (particularisante par des traits uniques). *«L'unicité de cette science assure la cohésion de tout le matériau sonore»* (W.G. Berger)⁶.

Il y a la possibilité de former des modes intégralement chromatiques (une importante notion de la composition selon W. Berger), qui – à la différence de la série – admettent des répétitions de sons. Il y a ensuite la théorie des chorals intégralement chromatiques, résultant de la jonction des axes horizontal et vertical. Et l'idée de disposer les sons sur les deux axes dans le choral intégralement chromatique implique «la lecture» du discours sur la diagonale, donc une dimension oblique (spécifique aussi à la musique de Webern, par exemple, mais sur tout autres paramètres).

De ce système caractéristique découlent les données générales, unitaires de l'idée mélodique-harmonique, avec validité pour toute la musique

du compositeur: en mélodique, tous les intervalles sont combinés librement dans le contexte du mode ou de la zone modulatoire; les ensembles d'accords construits sur la section d'or s'enchaînent sans autres restrictions. La proportion entre la stricte détermination et la liberté est mise en évidence au niveau rythmique également (comparable à celui mélodique): le rythme reste libre, avec des figures qui mettent en relief la mélodie ou les tensions harmoniques. De là, la souplesse d'un système reposant non seulement sur un calcul rigoureux, mais aussi sur la liberté de mouvement, d'option en son intérieur.

Il va sans dire, un éthos modal se détache des compositions de Wilhelm Berger, grâce à son système fibonnaccien, mais grâce aussi à la maléabilité de celui-ci, en fonction de l'équilibre dissonance/consonance (compris dans le concept allemand de SONANZ, analysé par le musicologue W. Berger), en fonction de l'idée que la musique doit «consonner» (même reposant sur des lois strictes), donc en fonction du contrôle de la perception psychologique, en dernière instance.

En conclusion, *«le champ des possibilités données est infini, montrant les virtualités qui découlent d'une ancienne loi des proportions, exprimée de manière concise dans la notion „coupe d'or”, mais inépuisable sur le plan de la représentation et toujours actuelle par les solutions qu'elle peut engendrer, veillée par un but artistique. La théorie est, au fond, un moyen de connaître et une incitation à créer et – malheureusement peut-être – rien de plus. Mais, c'est là que réside sa beauté, car elle peut donner des ailes à la fantaisie, même si elle la pousse trop, par ci, par là, vers les zones de l'abstraction, faisant place ensuite à la sélection lucide, celle qui limite et précise, dont démarrent les bases du labeur de produire l'art, dans le sens de la communication humaine»* (W.G. Berger)⁷.

Surtout au sujet des coordonnées de langage de la musique de W.G. Berger, les formes utilisées par le compositeur dans l'organisation du matériau sonore ne peuvent être concrétisées que par quelques exemples – sommaires –, étant donné la vastité de la création. Mais ces formes aussi (particularisées uniquement en fonction de trois ouvrages choisis) illustreront un principe essentiel: celui de *l'unité en la diversité*. Un seul aspect général doit être encore souligné: le support des valeurs vérifiées en musique détermine manifestement chez W. Berger des déroulements sonores canalisés en structures polyphones ou homophones, dérivées d'une tradition des 17^e, 18^e, 19^e siècles, déterminent ensuite des combinaisons,

des successions de formes fixes et improvisées. Nous découvrirons de nouveau l'idée du *monumental* dans le type du discours sur des surfaces sonores longues, amples. Donc, en précisant tout d'abord le monumental au niveau glorieux de la création de Berger, nous le retrouvons maintenant dans la vastité de l'espace de chaque ouvrage.

Voilà comme un premier exemple, la *Sonate pour violon solo*, ouvrage composé en 1964 (qui ouvre, de manière symbolique, la suite des nombreuses distinctions accordées à son auteur, par un prestigieux Prix de composition à Monte-Carlo)⁸.

Les structures de cette création laissent entrevoir le même équilibre du rapport rigueur/liberté, que nous avons souligné plus haut au sujet du langage modal: dans la première partie, *Bal-lata*, les principes de la forme de sonate s'associent à une musique quasi improvisatrice, les sections n'étant pas strictement délimitées, les surfaces développantes et celles expositives s'enchevêtrant; dans la seconde partie, *Toccata*, nous découvrons une typologie de l'intermède moteur, d'un Presto «brillant»⁹; le titre de la troisième partie – *Improvvisazione* – est suffisamment éloquent pour décrire la liberté du discours musical, précédant la complexité de la structure de la quatrième partie – *Fugue* –, une construction polyphonique à trois voix réelles, où interviennent souvent des accords sur toutes les quatre cordes. (Si nous ajoutons la richesse de la substance, la relation entre le ton épique, le déroulement libre et l'économie, la rigueur classique de la thématique et de la forme, nous pourrions définir un ouvrage totalement caractéristique pour le style de Berger).

Fantasia con ricercari (1987), *Fantasia choralis con ricercari* et *Fantasia modalis con ricercari* s'intègrent en un groupage de pièces amples pour orgue, construites en formes libres, tout comme le *ricercar* des 16^e–18^e siècles était une construction libre, recherchant les caractéristiques d'un instrument par des procédés polyphoniques, tout comme le terme de fantaisie désigne, en général, une pièce instrumentale à structure libre. Et le groupage cité, à son tour, appartient à une riche littérature destinée par W. Berger à l'orgue (Sonates, Concerts solo ou avec orchestre, *Magnificat* pour orgue solo, *Orgelmesse*, *Glossa Toccata*, *Litanis*, *Parabola*, *Allegoria modalis*, *Antifonia choralis*, etc.) – ce qui lui offre une place privilégiée au sein de la création musicale roumaine. (On peut affirmer qu'à travers cette prédilection pour l'exploration de l'orgue

se laisse entrevoir une spécificité allemande de la personnalité créatrice et de la profondeur et l'élévation de chaque thème abordé – et au niveau de la composition et au niveau de la musicologie).

Dans *Fantasia con ricercari*, l'unité est obtenue par le matériau thématique dérivé des constructions modales propres à W. Berger, tandis que le contraste relève du traitement divers de l'orgue (par exemple en registration). Il y a plusieurs types d'écriture (déterminant la délimitation des structures intérieures) – le type moteur, le type du choral intégralement chromatique, le type polyphonique (éventuellement fugato) – qui déterminent l'enchaînement des sections.

La pensée compositrice (et musicologique) par cycles est – comme nous venons de le rappeler – un signe distinctif de l'organisation chez W. Berger. Dans l'ampleur de son univers symphonique, les groupes de trois, quatre ou six symphonies sont conçus de manière à épuiser certains thèmes symboliques, philosophiques.

En clôturant l'avant-dernier cycle de symphonies – «DIMENSIONS OUVERTES» –, la symphonie n^o. 21 (1988), *Vers la joie*, au sous-titre *Réflexions orchestrales au sujet de 4 strophes confiées au chœur*, part de l'argument poétique de l'*Ode* de Schiller, pour «aboutir à une chaîne de compositions amples, extensives par la nature de la composition modelée en formes des plus variées, mais nécessairement convergentes finalement, en consonance avec les vibrations intérieures des vers totalement vastes entre terre et ciel» (W.G. Berger, note dans le manuscrit de la partition).

Voilà une méditation purement orchestrale sur le message de Schiller, un retour contemporain sur ces vers qui, pour les musiciens, ont la connotation «obligatoire» du final de la 9^e *Symphonie* de Beethoven.

Les quatre strophes choisies de la poésie de Schiller signifient la réalisation d'autant de scènes orchestrales, en un cycle de symphonie en développement continu. Pratiquement, nous délimitons quatre parties distinctes dans la partition, groupées en deux blocs monumentaux. A l'intérieur de ceux-ci, la migration des thèmes est évidente, favorisant l'unité du matériau sonore: la première partie, *Intrada*, avec différents expositions et sujets, est composée sur une forme de strophe, les trois strophes différentes exposant trois thèmes principaux, repris dans la seconde partie – *Fantasia quasi una Passacaglia* (une autre facette de la *fantaisie* par rapport à celle de la pièce

pour orgue exposée antérieurement). Construite selon les repères d'une forme de sonate, cette Fantasia assimile la reprise au passage vers la partie suivante – la troisième: *Proposta con ricapitolazioni*, une ample remémoration préparant en même temps la *Fugue* finale. On observe ici que, pareillement à la *Sonate pour violon solo*, le compositeur a l'intention – en plaçant la plus complexe des structures, la *Fugue*, à la fin –, de déplacer le centre de gravité au final de la symphonie, par l'effet de considérations esthétiques qu'il a exposées lui-même dans ses livres d'analyse de la musique symphonique ou dans ses traités d'esthétique.

Le même style de la composition, personnel, unitaire, se remarque aussi dans la *Symphonie* n^o. 21, dû aux chorals intégralement chromatiques, construits sur des modes de 12 sons, grâce à la complexité polyphonique et, naturellement, à l'expressivité élevée du message. Sans doute – et peut-être il n'est pas inutile d'insister toujours sur cette idée – l'unité de style de toute la créa-

tion de Berger est due, en premier lieu, au système modal propre, spécifique, d'une configuration unique.

Nous avons parcouru seulement de manière fragmentaire les aspects de la création de Wilhelm Georg Berger: dans cette particularisation des formes (et genres) de sa musique, manquent le quatuor à cordes (21 ouvrages) ou la musique vocal-symphonique – des branches fondamentales de la pensée musicale du compositeur. Mais, nous ne nous sommes pas proposé une étude monographique (il aurait été impossible dans le contexte donné), mais seulement une indication (nécessitant certains exemples, arbitrairement choisis, bien sûr) de la monumentalité et de l'unité de l'édifice sonore de Berger. La musique roumaine se doit de donner une interprétation complète et complexe de la création de W.G. Berger – une tâche pas du tout facile, mais nécessaire, s'agissant d'un repère essentiel de l'école roumaine de composition contemporaine.

Notes

¹ À une époque de la dispersion de la science de la composition en individuel, lorsque – sur le plan mondial – la plupart des compositeurs cherchent une grammaire propre et tentent de la changer d'une pièce à l'autre, Wilhelm Georg Berger est constamment fidèle à son système créateur pendant quatre décennies environ.

² Livre paru aux Editions Musicales, Bucarest, 1979, facilement comparable à l'intervention de Olivier Messiaen dans *Technique de mon langage musical*.

³ Au fond, à l'interprétation de Bartók appartenant à Ernő Lendvai, qui signale dans la création de Bartók (en harmonie, formes) la symétrie de la section d'or, le compositeur lui-même ne donnant pas un indice dans ce sens.

⁴ Dans *Studii de muzicologie*, VIII, Bucarest, 1972, voir W.G. Berger *Structures sonores et leurs aspects harmoniques* (p. 129).

⁵ Par exemple, la rangée de nombres (1), 2, 3 peut être «transformée» musicalement en: *do-ré-fa* (en allant de proche en proche) ou en *do-ré-mi bémol* (en partant seulement du *do* dans le calcul des intervalles), cela si nous choisissons l'étalon 1 = demi-ton.

⁶ De l'étude citée *Modes et proportions*.

⁷ *Studii de muzicologie*, vol. I, Bucarest, 1965, voir W.G. Berger – *Modes et proportions* (p. 305).

⁸ Suivront des Prix de composition à Liège, Bruxelles, Prix de l'Union des Compositeurs et des Musicologues de Roumanie, de l'Académie roumaine.

⁹ Cf. Adrian Rațiu, la présentation sur le disque Electrecord ECE 0231.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

W.G. Berger, *Dimensions modales*, Bucarest, 1979.

W.G. Berger, *Modes et proportions*, in *Etudes de musicologie*, vol. I, Bucarest, 1965.

W.G. Berger, *Structures sonores et leurs aspects harmoniques*, in *Studii de muzicologie*, vol. VIII, Bucarest, 1972.
Horia Surianu, *Wilhelm Georg Berger: portait*, in *Muzica* Bucarest, n^{os} 4-5/1982.

Le dilemme du compositeur qui, en lisant Goethe a écouté en silence une musique imaginée, commence au moment où il doit mettre de l'ordre dans les impressions sonores, formuler une stratégie de l'action edificatrice, ciseler une forme capable de résister en vertu d'une structure solidement liée. Légende dramatique chez Berlioz (*la Damnation de Faust*); Scènes d'après Faust chez Schumann; symphonie (*Faust*) chez Liszt; *Symphonie*, ample fresque, chez Mahler (la symphonie n° 8), pour ne nommer que les modèles les plus illustres; *opéra* chez Gounod et Boito et chez Busoni (*Docteur Faust*). Il y a toujours eu la tentation de renfermer, sinon intégralement, du moins de manière significative, ce poème de l'existence humaine. La plantation du mot en symphonie a signifié autant de délibération (opéra, oratorio, symphonie, avec solistes et chœurs, etc.). Ce n'est pas par hasard que la plupart des œuvres citées appartiennent au 19^e siècle, à ses différentes époques, au romantisme qui n'a lu en Goethe qu'une parfaite vocation romantique, ce qui démontre une compréhension partielle. En modelant l'apogée de la pensée du siècle dans le théâtre musical, Wagner a peut-être deviné l'équilibre particulier de l'œuvre de Goethe, et il l'a refusé en se chargeant, dans un passage pressé, d'un essai symphonique: l'ouverture *Faust*. (Est-ce que Wagner aurait pu se plier devant une œuvre qu'il savait aussi vaste?).

Wilhelm Berger disait que le drame symphonique *Faust*² (grand orchestre, chœur mixte, récitant et orgue) a été imaginé et composé pendant longtemps; une décennie avant la première audition à laquelle nous pensons, une partition volumineuse était terminée, après des années d'élaboration en plusieurs étapes, ordonnée dans l'intention de renfermer d'abord le texte en quelque sorte intégralement. L'auteur s'est concentré ensuite sur la substance idéatique déroulée dans les cinq actes de la tragédie. Mission sublimement impossible! Tout comme nombre d'autres essais artistiques plantés en authenticité, le drame *Faust* est issu dans la musique de Berger d'un volontaire renoncement signifiant, au moment même de la grave décision, une reprise nécessaire de l'effort tout en observant, du haut de la plate-forme de l'expérience vécue, un autre mode de penser de manière créatrice.

L'effort de «réaliser», en traversant des univers connus mais impénétrables, aussi bien qu'une

FAUST – LE PROTOTYPE DE L'HOMME

Ada Brumaru

«La musique propose un possible éclaircissement et une réverbération d'une poétique idéatique d'une sonance intérieure incomparable, une sorte de résonance plutôt diachrone que synchrone sur la spirale de l'action proprement dite d'une signification incrustée dans l'enveloppe et plantée en marge de la pensée, du vers et du chant poétique et non nécessairement une description, une illustration ou une interprétation directe de ceux-ci»¹.

tension suprême de la volonté courageuse de connaître et de construire le destin, est, au fond, l'équilibre acquis grâce au pouvoir de la raison active: «Celui mérite la vie, la liberté/Qui seul les conquiert chaque jour avec constance», exprime le monologue final traduit par Lucian Blaga et repris par Wilhelm Berger. «Une espèce de compensation en équilibre» disait Goethe, le classique et le romantique traversant également le poème³. Wilhelm Berger s'est engagé dans son aventure faustienne dans la posture de la contemplation esthétique, conscient de ce qui paraît être «la réception du réel par Goethe» – la mythologie qui projette de manière utopique le réel⁴. Cette dualité se présente d'autant plus clairement que le compositeur s'est arrêté à la seconde partie de la tragédie, en la traversant à son propre goût, c'est-à-dire en la fondant dans un discours manœuvré par des lois ordonnatrices purement musicales. L'esprit de Goethe, dominant le classique et le romantique, est compris dans la rigueur de l'artiste contemporain.

Les blocs symphoniques sont des translations sonores des actions en fusion (Tableaux I, II,

III); ils s'entre-pénètrent avec des monologues (I, II, III), des surfaces récitées par la voix d'un acteur (Faust); le drame est encadré par des parties chorales récitées (Prologue, Tableau IV). La forme d'ensemble est réalisée dans ces liaisons en laissant le vers parler intelligiblement, en sa création originaire, dans les monologues exécutés par l'orgue en un plan sonore éloigné, immobile, inerte. Le compositeur a choisi, avec une subtile intention, trois étapes du chemin spirituel du héros: Acte I, scène I ... «D'aspirer toujours vers une suprême existence»; Acte III ... «Qu'Arcadie soit notre fortune!»⁵ Acte V ... «Et pressentant un bonheur qui se réalise/Je jouis maintenant du suprême instant».

Tout comme Thomas Mann⁶, Berger a retenu du message de Goethe que le véritable fruit du désespoir a, comme dernière conséquence, la confiance en la Vie.

Le choix des vers descriptifs, vision de l'Arcadie antique, placée au centre du drame musical plante directement le classique en stabilité harmonieuse par rapport aux évolutions essentiellement romantiques du discours. Mais, autrement dit, «le programme» de Wilhelm Berger est plus complexe: Faust est lu, en tant d'écritures musicologiques fondamentales, à la lumière de la pensée de Goethe, pensée esthétique *référée aux lois de la musique*. Ceci serait une marquante modification du point de vue propulsé par le besoin du musicien contemporain qui, connaissant les expériences de l'art des siècles passés, en s'assumant des normatifs, des suggestions ouvertes, des modèles accomplis, avance sur le chemin de son initiation chercheuse et réformatrice, animé par une discipline intellectuelle totalement déterminante, pour définir par la culture et dans la culture, sa personnalité. *Faust* est le prototype du drame de l'Homme, mais aussi du parabole de la méditation de Goethe sur l'Art, appropriée au niveau le plus étendu de la conception, devenue ainsi, productive. Tout comme l'empreinte de tout traducteur de Faust réside dans son attitude interprétative, depuis le contenu de l'ensemble jusqu'à l'éclaircissement des idées, la musique a donné ici une preuve de sa fidélité vis-à-vis de soi-même; intériorisation exprimée (extériorisée) à travers Goethe, comme système de référence, pour le Poète mais aussi pour soi-même. L'empreinte de Wilhelm Berger se reflète sans cesse dans le déroulement vivant de l'œuvre, unique du point de vue stylistique, entre les profils marquants de la musique roumaine. Nous renfermons ici, à côté

de la parabole au sujet de l'Art⁷, la souche créatrice de la musique dans l'histoire (la conscience des formes musicales), univers de la composition d'un auteur qui s'est réalisé en se construisant systématiquement des procédés d'attaque et de travail, de surordonnation et de pénétration dans la configuration du détail disposé maintenant sur la plate-forme de la généralité capable d'embrasser, en le survolant, cet opus poétique, épique, dramatique qui est synthèse lui-même. L'analyse des surfaces symphoniques, des procédés intérieurs savamment disposés et corrélés selon des critères strictement ordonnateurs, mis en jeu pour marquer le beau et le répugnant, ces *idées-hallucinations* – selon l'expression de Blaga – contenues dans cet autre Faust, sont des preuves pour l'autonomie de l'œuvre musicale. Distinctement reflétés en caractère, les trois mouvements symphoniques avancent, implacablement, vers des culminations dramatiques.

Incomparable commentateur des chefs-d'œuvre de l'art musical, Wilhelm Berger nous empêche de tenter la présentation du laboratoire de ses compositions lorsqu'il s'autodéfinit par des notations aussi exactes:

«...Le drame symphonique avec des surfaces récitées, imaginées en chant et accompagnées statiquement, interdépendantes sous le rapport des réflexions musicales, de la substance thématique génératrice et ordonnatrice dans la totalité des évolutions configuratives, implique le modelage et la fixation de dimensions et de circuits intégralement chromatiques, réunis en des files de chorals étroitement entrelacées, la sélection périodique de certains trajets optimaux, concordante à l'échelle de l'ensemble, des parties et des moments composants. Le développement qualitatif perpétuel à l'intérieur de blocs de formes typologiques constantes conditionne un déroulement incessant, un contournement sur de grandes surfaces, gradué et nuancé de proche en proche. A leur tour, les grandes parties ou actes successifs comportent des dimensionnements particuliers, caractéristiques par l'absence des reprises identiques, par l'insertion partielle des reprises réduites à l'essence dans la section expositive des parties suivantes. C'est de là que provient l'aspect prédominant de certains développements en permanence, d'échelon en échelon, cumulatifs, extensifs et transformateurs de manière variationnelle, motivés causalement par la nature polystrophique même de la partie inaugurale. Dans le plan ascensionnel de la forme d'ensemble, la

succession des parties constitutives – dotées de superpositions d'éléments, avec des conglomérats de mouvement variés – tend nécessairement vers des degrés de monumentalité plus complexes, vers des synthèses supérieures qui s'unissent finalement dans la souche de la conclusion finale».

Cette longue citation n'a pas été introduite seulement pour assurer la parfaite concordance entre l'ouvrage et le récit des stratégies utilisées à sa création, mais afin de servir de référence concrète à une autre réalité.

Tel que je me le représente, toujours porté sur la méditation sans limite, déterminé par l'instinct et la culture, prédisposé à la révélation, aux su-

jets graves, en scrutant avec patience et en silence les avatars de la vie, essentiels pour lui dans la mesure où ils auraient pu être créateurs, en s'inventant les normes d'une théorie de la composition et de la science, je devine dans Wilhelm Berger l'homme d'une seule ŒUVRE, exprimée de manière unitaire en partitions ou en opus musicologiques. Si jamais mon désir saura trouver la force capable de renfermer une présentation coordonnée sur ces plans entrecroisés dans la voûte des architectures solennelles imaginées par Wilhelm Berger, j'aimerais tacher de le définir, à un moment donné, en la dualité complexe de son individualité. Maintenant, qu'il n'est plus.

¹ W.G. Berger, *Fertilitatea mitului faustian* (La fertilité du mythe faustien). Le drame symphonique *Faust* et le firmament musical de la pensée de Goethe. In *Secolul XX*, 7-8-9, 1982, p. 213-218.

² La première audition a eu lieu en mars 1982: l'Orchestre symphonique et le chœur de la Philharmonie „George Enescu”, chef d'orchestre Mircea Cristescu. Récitateur Silviu Stănculescu: „L'Année Goethe”.

³ Dans ce sens, nous devinons comment le poète pensait la possible réalisation musicale d'un Faust lorsqu'il disait

à Eckermann que seul Mozart – entre tous les musiciens qu'il connaissait – en aurait été capable. *Notes*

⁴ St. Augustin Doinaş, *Faust comme discours mixte*, op. cit., p. 182.

⁵ «Comme ascension et perfection de la Nature, l'Arcadie est le paysage de l'Art».

⁶ Thomas Mann: *Comment j'ai écrit Docteur Faust*, Bucarest, 1970, p. 531.

⁷ Wilhelm Berger, op. cit., p. 216.

L'affirmation comme quoi la musicologie d'espèce analytique est née dans la Roumanie d'après la deuxième guerre mondiale d'un nécessaire et parfois prépondérant rapport avec l'exégèse qui avait pour objet l'œuvre d'Enesco est vérifiable aussi dans le cas de Wilhelm Georg Berger. Toutefois, vérifiable rien que dans ses grandes lignes. Et ce, parce qu'en dépit du fait que la démarche analytique visant l'œuvre énescienne apparaisse d'assez bonne heure dans les écrits de Berger, cette exégèse est, sinon devancée par, en tous cas concomitante comme importance avec ses études de théorie fondamentale (p. ex. *Moduri și proporții / Modes et proportions*, 1963) et de véritable «radiographie» monographique d'un genre musical – le quatuor à cordes – qui lui a été particulièrement cher, voire même préféré (*Tradiție și actualitate în cvartetul românesc / Tradition et actualité dans le quatuor roumain*, 1961).

Se révélant plutôt comme un théoricien par excellence, celui des siècles révolus dont l'icône s'était, dirait-on, fixée dans sa mémoire, notre tant regretté confrère et maître ne s'est pas trop senti de l'impact de la discipline musicologique, science moderne avec des formes propres consacrées. Il n'obéit qu'à des impulsions phénoménologiques (concernant «le travail en soi») ce qui fait, force nous est de le reconnaître, que sauf une minutieuse observation de l'acheminement textuel propre à une partition, son attitude se refuse à n'importe quel penchant ou examen livresques tels que seraient par exemple la confrontation manifeste de son point de vue avec les opinions des autres ou bien la citation de celles-ci en élaborées notes en bas de page, bibliographies, etc. (quoiqu'en cela un amendement s'impose quant à quelques-uns de ses derniers écrits où il ramène dans l'actualité certains textes des écrivains allemands du baroque ou du haut classicisme). Tout comme d'autres auteurs qui se dédient à une recherche théorique, Wilhelm Berger cherche à s'établir dans un contact immédiat avec la puissance d'invention sonore ainsi qu'avec la pensée musicale. Mais, à la différence de ceux-là, il possède un atout de plus, celui d'avoir été lui-même interprète, et donc participant à l'acte musical *in vivo*. Comme altiste dans l'Orchestre de la Philharmonie bucarestoise et, dans le même temps, comme membre du Quatuor de l'Union des Compositeurs, il a par-

WILHELM GEORG BERGER ET L'EXÉGÈSE ÉNESCIENNE

Gheorghe Firca

ticipé aussi à l'interprétation des œuvres d'Enesco, ce qui – on s'en rend compte facilement – a été d'une particulière importance dans la configuration du créateur qu'il allait devenir lui-même comme exégète de ces œuvres.

En effet, les quatuors énesciens jouissent de bonne heure de sa part de considérations analytiques assez amples dans une suite d'études réunies sous le titre évoqué (v. la revue «Muzica» n^{os} 2, 3 et 5/1961). Entre temps, il signe – avec Gheorghe Costinescu – l'analyse du poème *Vox Maris*, qui venait à peine d'être présenté en concert; cette investigation représente sa seule contribution autonome (entendant par là le commentaire d'une œuvre certaine) inscrite dans le cycle des études initiées par la revue «Muzica» et bénéficiant de l'apport de plumes de taille dans le but de la connaissance du discours compositionnel énescien envisagé du point de vue professionnel. Enfin, il reprend et approfondit la recherche analytique initiale du quatuor roumain dans un ouvrage (qui est à la fois la première œuvre signée Berger) intitulé *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră / Guide de la musique instrumentale de chambre*, Ed. Muzicală, 1965.

Une parenthèse est ici, me semble-t-il, de toute nécessité: rappeler à quelques-uns d'entre nous les pressions exercées sur Wilhelm Berger par la direction d'alors des Editions Musicales et vis-à-vis desquelles le Bureau de la Section de musicologie de l'Union des Compositeurs ne s'est pas

montré assez ferme. Il s'agit en l'occurrence de la formule de «guide musical» qui fut imposée à Berger au nom des principes populistes agitant à l'époque l'illusoire idée de «l'éducation des masses», au lieu du titre – d'ailleurs sous-entendu – de «monographie du genre» ... Sans perdre contenance, pondéré comme il était, Wilhelm Berger a su sortir de l'impasse trouvant une voie de compromis: il a fait de son volume non pas un recueil de dérisoires programmes de salle mais une présentation accessible à un lecteur de niveau intellectuel moyen et possédant certaines connaissances, encore que relatives, concernant le répertoire – en usage ou pas – de la musique de chambre. Et cette présentation – intitulée à son insu «guide» – il l'a conçue sans rien abdiquer des exigences de son professionnalisme. Il a sans doute pris comme modèle pour son ouvrage le fameux *Konzertführer durch den Konzertsaal* de Kretschmar (mais sans les exagérations littéraires dues à l'herméneutique de l'écrivain allemand), étant fermement convaincu qu'il existait en Roumaine également une catégorie moyenne d'auditeurs-lecteurs apte à s'approcher et à s'approprier la profondeur intrinsèque du phénomène musical.

Dans ce premier volume, l'œuvre d'Enesco se voit attribuer la position que requiert sa propre valeur nationale et universelle et jouit de la part de l'auteur d'une ample autant que minutieuse observation de l'évolution de la pensée énescoïenne dans tous les genres abordés par le grand compositeur: depuis les suites et les sonates aux quatuors à cordes, aux quatuors avec piano, au quintette avec piano, enfin jusqu'à l'octuor, dixtuor et symphonie de chambre.

Une soi-disant détente idéologique intervenant dans le climat culturel de l'époque, les cinq volumes suivants réunis sous l'intitulé générique de *Musique symphonique* estompent – rendant à peine intelligible – le titre de «guide»; cela n'est pas seulement un subterfuge (un de plus?) pour écarter autant que possible toute restriction, mais l'expression de la pénétration «en plein» par la forme et le fond, dans le processus probe du travail analytique. Dans l'espace historique adéquat des volumes 2-5 (écrits entre 1972 et 1977!), Enesco apparaît successivement tant par ses ouvrages symphoniques, que par son opéra «*Edipe*» et ses projets vocaux-symphoniques.

Wilhelm Berger reprenant en cycle dirais-je l'objet et les considérations stylistiques de son analyse, on constate, avec chaque reprise, une

méthodologie perfectionnée et diversifiée. Jailles de sa première étude dédiée au quatuor dès son *Guide*, les eaux en crue se dirigent aussi vers les deux volumes: *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy* / Le Quatuor à cordes de Haydn à Debussy, 1970 et *Cvartetul de coarde de la Reger la Enesco* / Le Quatuor à cordes de Reger à Enesco, 1979. Le titre du second volume parle de lui-même de la position de point de mire attribuée au quatuor énescoïen dans l'évolution moderne du genre.

Tant les volumes consacrés au symphonisme que ceux ayant comme thème le quatuor à cordes (genre considéré par l'auteur comme la quintessence de la pensée musicale européenne et symptomatique de la puissance de germination dans les frontières d'une culture nationale) font remarquer le revenir en cercles concentriques toujours plus proches du centre, à l'essence du processus créateur. En ce qui concerne Enesco, cette observation me semble être au plus haut point probante.

Infatigable dans l'approfondissement de ses analyses, dans l'éclaircissement des corrélations de l'œuvre énescoïenne avec la musique universelle, Berger met chaque fois en relief l'originalité de la pensée d'Enesco sur le plan de tous les paramètres musicaux; en dehors du langage considéré au niveau microstructural: intonations, modes, harmonie, polyphonie-hétérophonie, dynamique, attaque et articulations instrumentales (tous si spécifiquement énescoïens qu'ils sont inimitables), le niveau macrostructural de la forme est aussi explicité, en termes admiratifs eu égard à l'innovation architecturale appliquée à des surfaces plus ou moins étendues jusqu'à l'extension – bien connue – de la forme sonate au cycle entier (procédé hautement significatif et arc symbolique entre le précoce *Octuor* pour cordes et la *Symphonie de chambre* pour 12 instruments soli, suprême testament énescoïen).

L'investigation de la dramaturgie énescoïenne – elle aussi relevant du cycle – qui oscille entre le genre de chambre et le genre concertant, entre le caractère symphonique et le caractère vocal intégré au premier terme, entre la logique de la forme sonate et la fluidité du discours rhapsodique, me semble persuasive chez l'exégète Berger (voire même davantage que chez n'importe quel autre analyste) et apte à être envisagée aussi – et pourquoi pas? – comme un reflet de ses

propres investigations créatives (cf. les rapports de souche Berger dramatique-épique, concertant – de chambre, symphonique – de chambre).

La sphère de ses préoccupations analytiques connaît en même temps que la tendance centripète que je viens de montrer, un saisissable élargissement dans le sens de l'incorporation dans une perspective – toujours plus étendue d'un volume à l'autre – de quelques œuvres symphoniques (p. ex. *Vox Maris*) ou de chambre (p. ex. le *Quintette* op. 29). Ses propres conclusions sur de tels ouvrages, sans cesse vérifiées, sont mises en corrélation, une corrélation sinon explicite, déclarative, tout au moins implicite, avec les acquis conceptuels et axiologiques de la musicologie roumaine, de même qu'avec les opinions de ses confrères (doué d'une remarquable capacité de synthèse et d'une fine intuition, Berger pouvait à chaque instant fournir, y compris dans la problématique énescienne, une réponse à tel point déterminante, voire axiomatique, que par moments aurait-on pu le soupçonner de jongler avec des spéculations; mais, tout de suite après, avait-on la preuve du contraire: il restait toujours le même: l'homme des élaborations mentales solidement fondées sur les faits, les idées, sur un argument qu'il avait assimilé on ne savait ni quand, ni comment ...). Son discours théorique associait avec une virtuosité rarement rencontrée des remarques sans droit d'appel à d'autres paraissant du «déjà dit» mais, jamais, aucune de ses observations n'a été banale, ne relevait du lieu commun, semblant au contraire être le résultat d'un regard scrutant les phénomènes «de haut».

L'élargissement du cercle concentrique s'est aussi manifesté par la mise en circulation d'ouvrages énesciens inédits – achevés, inachevés, restés à l'état de projet. Jusqu' à un moment donné, il fut un chercheur tant assidu qu'enthousiaste des manuscrits se trouvant dans le patrimoine du musée qui porte le nom du compositeur. Par ses écrits, Berger a ainsi attiré l'attention sur: *Mica sonată* /Petite sonate/ en la mineur (v. *Enesco et la symphonie*, Rev. «Muzica», 2/1957), celle-là même qui précéda la *Sonate dans le caractère populaire roumain* et que Tudor Ciortea a analysée – sous le nom de «Sonate Torso» – à la session de communications du Centre d'études «George Enescu» organisée sous la coupole de l'Académie Roumaine les 5–6 mai 1975; sur une petite suite pour piano à 4 mains (de 1898); sur une *Nocturne* (de 1902);

sur la *Suite Châtelaine*; sur des quatuors inachevés (dont l'un en *Ut* majeur, sorte d'esquisse d'un *Quatuor*) parmi lesquels le *Quartettsatz*, aussi en *Ut* majeur, datant de 1906, est de loin le plus important et au sujet duquel Berger remarque «le point d'orgue du début du mouvement/préfigurant la pédale harmonique du début du *Quatuor n° 1 en Mi bémol majeur op. 22 n° 1* – c'est nous qui soulignons/./.../ de même que des pulsations intérieures /qui/ renvoient à une antériorité se trouvant dans le finale de la *Suite op. 9* comme dans la matrice de l'*Octuor op. 7*» (*Muzica simfonică*/Musique symphonique, vol. 3, p. 265).

Wilhelm Berger a suivi avec passion la destinée de ce *Quartettsatz* en *Ut* majeur, jusqu'à sa publication en fac-similé par les Editions Musicales (1985) grâce aux soins de Titus Moisesescu lequel avait à l'époque conçu un plan scientifique de mise en valeur de l'héritage éneskien dans le cadre de la collection «Manuscriptum». Berger va même jusqu'à assumer la tâche d'instruire les membres de la formation «Philharmonia», dirigée par Ladislau Horváth, qui ont prêté vie à cet opus sans nombre d'opus mais toutefois significatif de la pensée stylistique énescienne du moment et pas seulement de ce moment-là. La création eut lieu le 15.09.88 dans un concert donné dans le cadre du Festival International «Georges Enesco», XIII^e édition, concert organisé par le Centre d'études «George Enescu» de l'Académie Roumaine au Musée National d'Art (salle «Brâncoveanu»). Dès l'audition finie, je m'entretins longuement avec Wilhelm Berger sur des aspects qu'il avait lui-même relevés dans l'analyse mais aussi sur des traits qui nous avaient frappés à cette occasion-là: parmi ceux-ci, la synthèse de quelques tendances universelles de l'art du quatuor et – comme je le lui suggérais – une perceptible présence des influences strausiennes allant parfois jusqu'aux thèmes.

Une autre mise en lumière due à Berger est celle du *Caprice roumain pour violon et orchestre* dont nous est parvenu, outre les esquisses énesciennes bien connues et si «élaborées», un plan d'ensemble «crayonné fiévreusement, écrit au crayon chimique, d'une main ferme et nerveuse» (le 7 avril 1925) en route vers New York (voir *Muzica simfonică* /Musique symphonique, vol. 4, p. 28); Berger montre également qu'«avant la fin des années '40, Enesco réalise symboliquement une vingtaine de pages de partition parfaitement claires» (*ibid.*). Aujourd'hui

encore les chercheurs regrettent-ils que cette partition soit inachevée (espérant, tel Cornel Țăranu depuis quelque temps, d'arriver à finaliser le texte à partir des esquisses) car, achevée, elle aurait enrichi la création musicale nationale d'encore un opus «dans le caractère» folklorique, d'autant plus – selon Berger – qu'elle représente un témoignage de préoccupations semblables à côté et parmi les œuvres de maturité du compositeur.



Wilhelm Berger pense en permanence *en et pour* musique. Le caractère organique, d'aspect goethéen, de sa pensée relie le musical en tant qu'acte effectif à la spéculation. Si les problèmes de composition lui ont fourni des arguments pour fonder la théorie, celle-ci, à son tour, contribue à l'évolution de sa propre création. De ce point de vue on peut facilement l'approcher d'un Hindemith ou d'un Messiaen. Avec cette différence néanmoins qu'alors que le premier a écrit plutôt un manuel, évidemment *sui generis* et le second un cathéchisme, Berger, lui, se dresse, par ses écrits ayant l'aspect de «travail de recherche en soi» (ex.: ses études groupées finalement sous le titre de *Dimensiuni modale / Dimensions modales*, 1979), comme un auteur de traités du type de ceux qu'on a de la Renaissance.

Avec une puissance de généralisation pareille et un immense amour de l'art, Berger s'est approprié toutes les phases des renouvellements compositionnels. Dans l'image axiologique qu'il a su créer avec tant de ferveur, Enesco occupe une place de choix. Il s'est efforcé non seulement de fixer avec objectivité la place de celui-ci dans les tortueux embranchements stylistiques et techniques de la fin du XIX^e siècle et de la première partie du nôtre mais aussi de s'attribuer l'œuvre d'Enesco comme son propre bien, un bien que l'on ressent comme déterminant pour son acheminement personnel sur la voie de la création. Il aurait très bien pu demeurer parfaitement égal avec lui-même, en tant que représentant de la culture allemande, ignorant une «matrice stylistique» qui n'était pas la sienne, à savoir: la situation de frontière enescienne entre l'universel et le roumain, entre une *Weltanschauung* aristotélicienne (enjeu de l'Occident) et une autre platonicienne, propre à l'Orient – ce monde des ombres où nous nous mouvons, éclairés par les rayons des idées pures – pressenti par Enesco.

Il se peut qu'allemand fût chez Berger cet établissement méthodique et rigoureusement sérieux de l'œuvre musicale d'Enesco dans un ensemble ordonné et systématique. Mais, à cette œuvre, il ne réserve pas seulement une case dans un «Tableau périodique des éléments», lui assignant un nombre et un nom... Bien plus, il lui trouve toutes les déterminations de structure, de caractère, de comportement esthétique. Et il le fait, non pas avec la complaisance d'un minoritaire qui se plie avec un certain laisser-aller fataliste devant sa destinée liée à une autre culture que la sienne, native, mais en s'identifiant, de façon viscérale dirais-je, avec l'objet de ses méditations, à tel point qu'il ne se distingue presque pas de ses confrères roumains.

Au moment de conclure, je me permettrai une remarque de plus, par rapport à l'existence d'un certain discours musical qui, en partant de Bach, se retrouve jusque sur les plans les plus inattendus tant chez Enesco que chez Berger, un discours traduisant sa confiance dans le mélос placé en égale mesure dans le morphème générateur et dans sa transposition multidimensionnelle. Ce qui, dans une première acception, jaillit de la simple détermination historique, devient ensuite une vertu hors histoire opposée aux obsessions évolutionnistes de la mentalité musicale ordinaire et courante de ce dernier siècle tout au moins. Dans ce sens, Berger, en tant que créateur, se sentait-t-il peut-être solidaire de la réflexion faite par Enesco et suivant laquelle son œuvre provoquait la perplexité chaque fois qu'on essayait de lui mettre des étiquettes.

Il n'y a pas très longtemps que Wilhelm Berger m'a avoué une de ses profondes convictions, notamment que le fascinant univers de la magique lenteur des derniers quatuors beethovéniens montre la voie que doit se choisir la musique actuelle. Cela paraissait une élaboration d'au-delà du domaine immédiat de l'idée, du rationnel même, une élaboration qui englobait une volonté tant récupératrice que visionnaire. Et pourquoi ne soupçonnerions-nous pas, à cette heure où ses vécus artistiques et ses options afin d'édifier la substance ont pris fin, l'existence d'une osmose se consumant dans l'intimité de l'acte créateur entre le monumental extatique et parfois même hiératique de la musique de Berger d'une part, et la spiritualité introspective-onirique qu'induit en nous «le grand adage» de la musique d'Enesco, d'autre part?

A. Livres

1. *Guide pour la musique instrumentale de chambre*, 1965.
2. *Le quatuor à cordes de Haydn à Debussy*, 1970.
3. *Le quatuor de cordes de Reger à Enesco*, 1979.
4. *Dimensions modales*, 1979.
5. *La musique symphonique baroque-classique* (vol. I), 1967.
6. *La musique symphonique romantique, 1830–1890* (vol. II), 1972.
7. *La musique symphonique romantique-moderne, 1890–1930* (vol. III), 1974.
8. *La musique symphonique moderne-contemporaine, 1930–1950* (vol. IV), 1976.
9. *La musique symphonique contemporaine, 1950–1970* (vol. V), 1977.
10. *L'esthétique de la sonate baroque*, 1985.
11. *L'esthétique de la sonate classique*, 1981.
12. *L'esthétique de la sonate romantique*, 1983.
13. *L'esthétique de la sonate moderne*, 1984.
14. *L'esthétique de la sonate contemporaine*, 1985.
15. *La théorie générale de la sonate*, 1986.
16. *Le classicisme de Bach à Beethoven*, 1990.
17. *Mozart. Culture et style*, 1991.

B. Partitions

1. *La symphonie n° 2, «Épique»*, 1966.
2. *La symphonie n° 3, «Dramatique»*, 1969.
3. *La symphonie n° 4, «Tragique»*, 1978.
4. *La symphonie n° 5, «Musique solennelle»* (Messe instrumentale), 1971.
5. *La symphonie n° 6, «Harmonie»*, 1973.
6. *La symphonie n° 8, «Luceafărul»*, 1975.

WILHELM GEORG BERGER, LISTE DES OUVRAGES PUBLIÉS

(Bucarest, Edit. Muzicală)

7. *La symphonie n° 10, pour orgue et orchestre* (Messe instrumentale), 1979.
8. *La symphonie n° 11, «Sarmizegetusa»*, 1979.
9. *Concerto pour violon et orchestre*, 1976.
10. *Concerto pour deux violons et orchestre*, 1976.
11. *Quatuor à cordes n° 5*, 1964.
12. *Quatuor à cordes n° 6*, 1966.
13. *Quatuor à cordes n° 7*, p. 1969.
14. *Quatuor à cordes n° 12*, 1981.
15. *Quatuors à cordes n°s 13, 14, 15, 16*, 1986.
16. *La sonate pour violon et piano*, 1962.
17. *La sonate pour alto et violoncelle*, 1963.
18. *La sonate pour violon solo*, 1965.
19. *La sonate pour orgue*, 1988.
20. *La fantaisie con ricercari, pour orgue*, 1988.
21. *La fantaisie choralis con ricercari, pour orgue*, 1988.

La musique médiévale roumaine s'est développée dans trois grandes directions: le chant byzantin et de tradition byzantine, le chant grégorien et le chant populaire. Apparue et évoluant parallèlement, quoique nettement différenciés, ces trois grands filons sont reconnaissables dans les manuscrits musicaux anciens que conservent les bibliothèques et les archives de Roumanie et de l'étranger. De nombreuses mentions prouvent en effet l'existence, chez les Roumains, d'une musique sacrée de tradition byzantine, les colophons des manuscrits restants citant les noms et les œuvres de quelques compositeurs réputés, tels qu'Evstatie le Protopsalte de Putna, Dométien le Vlaque, Théodose Zottica, Iovasco le Vlaque, Philothée l'Hiéromoine, etc. Parmi ceux-là et d'autres, Evstatie le Protopsalte est la figure la plus marquante. Il déroula son activité dans le monastère moldave de Putna, principale fondation du prince Etienne le Grand qui le fit élever entre 1466 et 1469. C'est ici qu'à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e, Evstatie déploya son œuvre de compositeur, interprète, maître d'une école de chant religieux prolongeant la grande tradition byzantine, copiste et littérateur, imprimant un développement impressionnant à la musique roumaine sur cette voie. Grâce à lui et à ceux qui prirent sa relève, nous pouvons aujourd'hui apprécier de manière concrète les réalisations roumaines au cours du moyen âge en matière de chant byzantin et de tradition byzantine ainsi que l'apport des Roumains à l'évolution de cet art dans l'espace culturel de l'Orthodoxie. Aussi, dans ce qui suit, nous sommes-nous proposé de montrer certains aspects essentiels de la création musicale de cet éminent représentant de la culture médiévale roumaine, notamment au concept de style et forme propre à la musique byzantine en général et à la pensée musicale d'Evstatie en particulier.

On se demande souvent si la musique créée par celui-ci peut être encadrée dans les limites de la catégorie esthétique-musicale du *style*, prise dans ses diverses acceptions résultant des concepts de l'époque, de la structure d'une certaine syntaxe musicale, d'une facture musicale spécifique, de la manière de composer et, en dernière instance, de l'empreinte du compositeur?

L'analyse des plus de 180 chants que nous avons eu la possibilité d'attribuer à Evstatie le Protopsalte¹ fait aisément constater que du point

ASPECTS STYLISTIQUES ET DE FORME DANS L'ŒUVRE MUSICAL D'EVSTATIE LE PROTOPSALTE DE PUTNA

CHANTS SPECIFIQUES DE L'OFFICE LITURGIQUE ORTHODOXE
«LUMIÈRE JOYEUSE» – «LE PROKEIMÉNON DU JOUR»

Titus Moisescu

de vue du contenu musical et littéraire son œuvre se maintient strictement dans les limites si rigoureuses de la tradition de l'ancien chant d'église byzantin avec toutes ses particularités. Sa création tout entière est destinée au culte orthodoxe et, tant par son contenu que par la forme de présentation et le système de notation neumatique, elle relève de la spiritualité spécifique du *style ecclésiastique byzantin* médiéval. Même en ce qui concerne l'utilisation des langues cultuelles, le compositeur ne s'écarte pas du sévère concept imposé par la tradition et les normes ecclésiastiques car il ne se sert pour ses textes littéraires que du grec et du vieux slave d'église qui étaient les deux seules langues liturgiques admises officiellement à l'époque où Evstatie déroula son activité. Ce fait posera de manière évidente son empreinte sur son style de création, sur la constitution de son répertoire musical ecclésiastique consigné dans les manuscrits qu'il a écrits, sur le choix des formes de composition les plus compatibles avec la sonorité de l'une ou de l'autre des deux langues du culte mentionnées.

Examinant l'œuvre d'Evstatie sous le rapport de la structure d'une certaine syntaxe musicale, des procédés de construction musicale, on finit par conclure que son style – pratiqué d'ailleurs avec maîtrise – est bien *le style vocal monodique homophone* dans lequel il a réalisé une monodie continue et le plus souvent non-répétée, proche du récitatif, avec un caractère archaïque marqué. La monodie byzantine, de toute évidence dia-

tonique, est d'ailleurs le seul mode d'expression musicale du culte orthodoxe, la polyphonie chorale religieuse n'ayant été adoptée par l'Eglise orthodoxe que beaucoup plus tard – en Roumanie, vers le milieu du XIX^e siècle à peine – et quant à la polyphonie instrumentale que cultive l'Eglise catholique, celle-ci n'a jamais été pratiquée, et continue de ne pas l'être, dans l'Eglise d'Orient. C'est dire que le style monodique vocal, exprimé par la voix solo ou le groupe choral homophone, représente le seul mode de manifestation de la musique sacrée orthodoxe depuis les premiers temps du culte et jusqu'à ce jour, à la seule exception près de la polyphonie *chorale* introduite au XIX^e siècle et encore rien que dans les grandes églises des villes. Une concession est tout de même admise en ce qui concerne la monodie vocale: c'est l'*ison* – une pédale continue sur les sons de base de la voix (de l'*échos*), tonique ou dominante, au-dessus desquels se déploie la monodie dans toute son ampleur et sa variété mélodique-rythmique. L'*ison* n'est pas noté dans les manuscrits ou les textes imprimés, étant le résultat de la longue expérience du chant de lutrin, une pratique séculaire des psaltes d'une génération à une autre. Cela fait que, tout en n'étant pas réglementé rigoureusement, l'*ison* n'est pas utilisé au hasard, tel que pourraient le croire ceux qui ne sont pas familiers avec la tradition orthodoxe du chant de lutrin. Il suppose au contraire une solide connaissance du déroulement obligatoire de la monodie byzantine, les dissonances résultant du contact si proche, parfois à un intervalle de seconde mineure, de cette dernière avec le son ostinato qui constitue l'*ison* ne donnant que plus de charme et de cachet à la monodie à qui elles prêtent une «dimension complémentaire» parfaitement perceptible.

A l'égard de la facture musicale caractéristique du discours, l'analyse de l'œuvre d'Evstatie permet d'y reconnaître avec évidence l'empreinte du style *papadique callophonique, mélismatique-vocalisant*, spécifique du chant byzantin et employé de préférence pour les chérubika, koïnonika, pasapnoaries, grands stichères et autres chants de vastes étendues que contiennent les *Anthologia*. Par ailleurs, mêmes les chants plus restreints – prokimènes, trisagions, alléluias, comme aussi ceux du début de l'Orthros –, Evstatie les compose dans cette même facture mélismatique-vocalisante du style papadique.

On sait que dès 1883 le slaviste Emile Kalužniacki avait communiqué avoir découvert dans la bibliothèque du monastère de Putna «sous le n°

576 un *Hirmologion* gréco-slave écrit par le moine Evstatie entre 1511 et 1515 et contenant six volumes inégaux»². Mais, quant à nous, sur ce total de manuscrits nous ne connaissons jusqu'à ce jour que deux, qui conservent une bonne partie de l'œuvre d'Evstatie: l'*Anthologion de 1511* (M 350)³ et l'*Anthologion de 1515* (M 1102)⁴, les quatre autres recueils n'étant pas arrivés jusqu'à nous soit parce qu'ils seraient égarés dans des bibliothèques et archives demeurées inconnues, soit parce que le temps les aura détruits. Dans ces conditions, en nous référant à l'œuvre d'Evstatie, nous envisagerons seulement ses chants contenus dans les deux anthologia mentionnées, autrement dit une musique toute propre à ce qui constitue un *Anthologion*, avec toutes les particularités de style et de forme qu'elle suppose. Quoique nous l'ignorions pour le moment encore, il se peut que parmi les «six volumes inégaux» cités par Kalužniacki il existât aussi un *Stichéaire* et un *Hirmologion*, chacun de ces recueils réunissant ordinairement des chants dont la structure et les caractères de style et de forme sont différents de ceux d'un *Anthologion*. De la sorte, lorsque nous nous référerons aux chants propres au *Stichéaire* ou à l'*Hirmologion* – dans chacun de ces cas, avec des structures absolument spécifiques concernant le mode de composition et d'interprétation (sans vocalises, tempos caractéristiques, certaines cadences intérieures, voire mêmes finales, différentes, etc.) –, nous en détacherons encore deux autres catégories de style: *stichérique* (pour la composition et interprétation des stichères, gloires et axions) et *hirmologique* (style spécifique des tropaires de la Résurrection, des Grandes Fêtes ecclésiastiques, des hirmes des canons, des catavassies, etc.). Cela signifie donc qu'au point de vue de la facture compositionnelle qui détermine également le mode d'interprétation il y a trois styles: papadique, stichérique et hirmologique, auxquels peut être ajouté aussi le style *récitatif*, souvent utilisé dans le chant de lutrin, comme par Evstatie également, notre compositeur lui imprimant fréquemment un caractère de toute évidence archaïque.

Il est hors de doute que l'œuvre d'Evstatie est marquée par sa personnalité. Son mode propre de s'exprimer, l'ensemble des particularités de la musique de ce brillant auteur de chants d'église de l'époque médiévale roumaine témoignent de sa prédilection pour la monodie vocale continue, largement déployée dans une démarche graduelle

qui évite l'abus des grands sauts d'intervalles. C'est vrai qu'on y rencontre aussi – mais rarement – des intervalles qui dépassent la quinte, mais ce qu'on y remarque surtout c'est sa tendance à maintenir la monodie dans les limites d'un évident récitatif archaïque. Quant au caractère diatonique de son œuvre, celui-ci nous apparaît aussi comme incontestable par l'existence – dirions-nous singulière – de ce genre d'ordonnance naturelle des sons qui prête à sa monodie certaine vigueur. A cet égard, nous semble, pour le moment du moins, hasardeuse la tendance de quelques musicologues d'identifier dans la création musicale de l'époque un certain chromatisme, fût-il même passager – car nous ne disposons pas encore de ces éléments théoriques déterminants qui pourraient nous amener à nous prononcer catégoriquement sur la présence dans l'ancien chant byzantin d'une structure modale colorée qui friserait le chromatisme.

Ajoutons à tout ce qui vient d'être montré, la manière d'Evstatie de s'exprimer dans un système propre de cryptographie littérale et musicale, ainsi que son penchant pour certaines formes musicales, souvent développées de façon variée, parfois même très différente du schéma architectural préétabli.

L'ensemble des aspects signalés ci-avant nous font conclure, d'une part, qu'Evstatie représente – comme si bien l'a caractérisé Anne E. Pennington – «une des plus remarquables figures de la vie culturelle de la Moldavie de son temps»⁵ et, d'autre part, qu'il est possible d'encadrer sa musique – comme d'ailleurs celle de tous ceux qui pratiquent le chant d'église de tradition byzantine – dans les diverses acceptions de la catégorie esthétique-musicale de style: à savoir style ecclésiastique byzantin, style monodique, vocal homophonique, style papadique, mélismatique-vocalisant, style stichérarique, style hirmologique, style de récitatif, ce dernier marqué d'un caractère archaïque prononcé, toutes ces acceptions étant présentes dans l'œuvre d'Evstatie avec l'empreinte de sa puissante personnalité artistique, d'où la place distincte qui revient à celui-ci dans l'ensemble des créateurs de chant byzantin à l'époque médiévale roumaine.



En ce qui concerne les *formes musicales* dans le cadre desquelles évolue la musique d'Evstatie, nous considérons qu'elles correspondent à des schémas architecturaux liturgiques préexistants, dûment établis par l'Eglise et transmis par voie

de tradition avec une évidente rigueur. A leur tour, ces schémas sont déterminés aussi par la poésie hymnographique spécifique résidant à la base de la musique, soit qu'elle provienne des psaumes bibliques, soit de l'œuvre hymnographique paléochrétienne. Il existe ainsi un schéma architectural du trisagion, un autre du chérubikon, un autre encore du koïnonikon, encore un autre pour les grands stichères et les laudes, tous étant des schémas formels rigoureusement respectés par les compositeurs byzantins.

D'une même importance dans la détermination des schémas architecturaux des chants est aussi le «typikon» qui régit le déroulement de tous les offices liturgiques dans l'Eglise orthodoxe. Il est évident que l'on ne peut appliquer au chant byzantin les schémas formels consacrés par le chant occidental, tels qu'on les connaît de l'évolution de ce dernier, mais tout de même peut-on délimiter certains «moules» architecturaux clairement configurés, comme c'est le cas par exemple pour les trisagions, les chérubika, les koïnonika, etc., des moules que la littérature spécialisée a rendus facilement reconnaissables, tout comme d'ailleurs la fréquente lecture des manuscrits. Un des éléments de détermination du schéma de forme dans la musique byzantine est le texte littéraire qui, conformément au typikon susmentionné, ne peut être noté que dans les limites d'un schéma certain, spécifique de l'office liturgique auquel se réfère le chant respectif. Aussi, quand on parle de *forme* dans le chant byzantin, faut-il envisager un type certain de chant qui, à son tour, s'intègre dans une structure architecturale certaine, propre à l'office liturgique auquel ce chant participe. Ceci est d'autant plus important et significatif que dans la musique byzantine, en dépit de son déroulement en une monodie continue et non répétable, l'alternance des formules mélodiques reprises fréquemment à des registres sonores divers est un procédé qui ne permet pas la détermination de motifs intérieurs – de thèmes, pour ainsi dire – qui, à leur tour, seraient à la base de schémas formels analogues à ceux que l'on connaît dans la musique occidentale.

Au sujet des *formules mélodiques* – auxquelles nous venons tout juste de nous référer – il convient de souligner comme un aspect particulièrement intéressant le fait que leur structure et fonction doivent être considérées en rapport immédiat tant avec la structure formelle de certaines catégories de chant qu'avec la structure théma-

tique même de la musique proprement dite. Ainsi, les «apéchémata» – des formules d'intonation mélodique construites sur des syllabes dépourvues de sens (mnémotechniques) – ont le rôle de mettre en valeur les éléments mélodiques caractéristiques de l'échos respectif. Ordinairement, les apéchémata sont notées dans les grammaires musicales, pour chaque échos étant prévu un schéma précis: ananéanès (éch. 1), néanès (2), nana (3), agia (4); anéanès (1 pl.), nééanès (2 pl.), aanès (3 pl.), néagia (4 pl.). Néanmoins, il existe des apéchémata construites sur les mêmes syllabes dépourvues de sens mais beaucoup plus développées sur le plan mélodique; elles accompagnent des chants plus amples, tels que les chérubika, les gloires de Vêpres, les pasapnoaries de l'Orthros et même les trisagions. Dans les manuscrits de Putna se trouvent plus de 30 pareilles apéchémata, les plus nombreuses figurant dans les chants d'Evstatie et tout spécialement dans ses chérubika. Si les apéchémata courantes des échoï, notées dans les grammaires, sont demeurées les mêmes pendant des siècles, avec une ligne mélodique simple comprise dans l'étendue d'un pentacorde et un rôle purement lié à l'intonation – didactique, pourrait-on dire –, celles plus développées, composées expressément pour certains chants, sont beaucoup plus variées, quelques-unes ayant même un caractère modulant, commençant dans un échos et s'achevant dans un autre, conformément aux exigences du son *incipit* du chant respectif. Ce genre d'apéchémata étaient destinées à être interprétées par le *domestikos*, tout comme d'ailleurs aussi tous les passages de virtuosité – apéchémata, té-ré-rèmes⁶, vocalises, au protopsalte ou au chœur homophone revenant seulement l'exécution du chant proprement dit, sur le texte liturgique consacré.

Toujours dans le cadre des formules mélodiques faut-il comprendre les structures construites sur «palin» et «léghé». Invariablement, les voit-on dans la structure formelle des koïnonika où elles indiquent une répétition de la partie médiane de ce genre de chants à l'intérieur de laquelle le compositeur introduit le té-ré-rème, c'est-à-dire le passage de virtuosité. Ces formules varient tant du point de vue de la mélodie que du rythme et même de la dimension. On remarque aussi que, chaque fois, c'est «palin» qui apparaît en premier pour indiquer la répétition, alors que «léghé» vient en second pour marquer la continuation du koïnonikon par le refrain «alléluïa». Assez rarement on rencontre ce genre de formules

dans le cadre d'autres chants où elles ont le plus souvent le rôle de modulation ou même de cadence intérieure.

Une autre catégorie de formules mélodiques est à trouver dans la structure même, monodique, des chants. Elles apparaissent à divers registres sonores, étant donc mobiles, avec une structure mélodico-rythmique propre. En ce qui nous concerne, nous les avons identifiées et intitulées d'après les dénominations des signes caractéristiques qui entrent dans leur composition, ordinairement des signes chironomiques: la formule *Parakalesma* (ré, mi-ré-mi-ré-mi, avec ré d'appogiature dans l'*incipit*, ou bien *sol*, do-si-do-si-do, avec *sol* d'appogiature dans l'*incipit*); la formule *Homalon* (do, ré-mi-ré, mi-ré, mi, le do ayant une valeur prolongée); la formule *Hétéron* (do-si-la, si-la) que l'on peut rencontrer aussi sous forme de séquences; la formule *Tromikon* (mi-fa-mi-ré, mi) où le son chironomique *tromikon* est toujours placé sous les deux *kendimas*; la formule *Pétasté* (la-sol, la-fa), avec un portamento de tierce descendante au final; la formule *Apostrophos-Aporrhoï* (si-la, sol-fa-mi, fa), inmanquablement introduite dans les cadences intérieures, avec un *fa* prolongé, cette formule étant marquée par un signe graphique distinct rencontré seulement chez Evstatie.

Ce ne sont là que quelques formules mélodico-rythmiques spécifiques de la monodie byzantine, où l'élément rythmique joue un rôle important dans leur configuration graphique. En effet, entre les formules, apparaissent des dessins mélodiques sans personnalité, ordinairement des passages ascendants ou descendants dont la démarche est progressive, de courts récitatifs marqués du signe graphique de l'*ison* répété; tout cela prête de la cursivité au chant mais aussi donne l'impression de monodie continue, non-répétable. Comme nous l'avons dit ci-dessus, ces formules mélodico-rythmiques mobiles apparaissent à des registres sonores différents, ce qui leur confère une fonction thématique. Elles abondent chez Evstatie. Mais il existe également des formules mélodico-rythmiques fixes, propres à un mode ou à un autre, ce qui les rend reconnaissables dans la structure mélodique spécifique de chaque mode pris à part. Celles-ci sont plus fréquentes dans les manuscrits musicaux des XVII^e et XVIII^e siècles où elles se constituent en caractéristiques des modes respectifs et assument un rôle modal et même relié aux cadences.

On peut donc conclure que toutes les catégories de formules mélodiques présentées jusqu'ici sont d'un grand intérêt tant pour une étude visant la forme des chants que pour l'analyse de la structure thématique de la monodie traditionnelle byzantine.

CHANTS SPÉCIFIQUES DE L'OFFICE LITURGIQUE ORTHODOXE

Les chants liturgiques pratiqués dans l'Eglise d'Orient sont assez variés et comme style d'interprétation et comme forme architecturale. Pour une compréhension aussi correcte que possible du concept de forme dans l'œuvre des compositeurs byzantins il est nécessaire d'examiner les plus importantes catégories de chants des divers offices. A savoir: les chants de *Vêpres* (les Prokimènes des jours de la semaine, le chant «Lumière Joyeuse», le Tropaire de la Résurrection, de la Bienheureuse Mère de Dieu), les chants de l'*Orthros* (le Prokimène des modes, les Pasapnoaries, le Kondakon, les Eotinales, la Doxologie) et les chants de la *Liturgie* (le Trisagion, les Alléluïas, le Chérubikon, le Koïnonikon). On voit donc qu'il y a des *chants-propres* pour chaque catégorie d'offices religieux⁷. Leur *caractère spécifique* provient du rôle qu'ils ont dans le déroulement de l'office respectif, du texte littéraire qui les accompagne et du style d'exécution. Accordant la plus grande attention à la diversité des chants de chaque catégorie, les compositeurs de l'époque byzantine et postbyzantine ont créé la musique d'un considérable nombre de pareils chants spécifiques. Ainsi par exemple dans le Catalogue de l'œuvre d'Evstatie le Protopsalte de Putna figurent 18 Trisagions, 15 Chérubika, 38 Koïnonika, 25 Alléluïas, 8 Prokimènes des jours de la semaine, 8 Tropaires de la Résurrection, 8 Tropaires de la Bienheureuse Mère de Dieu, 8 Stichères (selon les modes) du service funèbre, des Stichères et des Gloires pour les différentes fêtes de l'année liturgique, etc. On est frappé de constater à quel point Evstatie attachait son attention à ces chants que, pour la plupart, il a composés dans tous les modes authentiques et plagaux, créant de la sorte un répertoire complet, varié, au caractère artistique doublé d'un autre didactique. En matière de répertoire, il convient d'envisager deux aspects le caractérisant: d'une part, l'existence d'un répertoire de chants et de prières spécifiques de chaque service reli-

gieux, déterminé par le déroulement typique de l'office en cause, d'autre part un répertoire des chants de lutrin en général, contenant des pièces composées par divers auteurs. Par conséquent chaque office liturgique bénéficie d'un répertoire fixe de chants et de prières et d'un autre variable qui est celui des psaltes au lutrin (ou du chœur dans le cas de la Liturgie). Prenons comme exemple les *Vêpres*.

Elles constituent la première des Sept Laudes qui forment le service divin de toute une journée liturgique. Le nom (roumain) de *vecernie* dérive du vieux slave *vecera* (qui veut dire «soir»). Il est l'équivalent d'*esperinos* (grec), *vesperae* (latin) et comporte des variantes régionales (*vesperina*, *serare*, *serândă*). Conformément à la tradition, les Vêpres sont célébrées au temps du crépuscule, avant la tombée de la nuit, rendant ainsi grâce à Dieu pour la journée qui vient de s'écouler, mais aussi parce que cet office étant le premier dans le cycle des Sept Laudes d'une journée liturgique (Vêpres, Complies, Office de Minuit, Orthros, Heures III, VI, IX), il *ouvre* une journée liturgique, laquelle débute le soir de la veille. C'est ce qui explique pourquoi la célébration des Grandes Fêtes ou des fêtes des Saints commence toujours dès le soir qui les précède par l'office des Vêpres. Ce double sens – de fin et de commencement d'une journée liturgique – leur confère un rôle important dans le déroulement du service divin public. Dans les monastères, les Vêpres sont officées *chaque* soir, conformément au typikon de la journée respective, alors que dans les églises paroissiales on les célèbre ordinairement que le Samedi soir (d'où leur appellation de «Vêpres du Dimanche») et la veille des fêtes des Saints les plus notables et, sans doute, des Grandes Fêtes de l'Eglise. Ayant une structure beaucoup plus complexe que les Vêpres courantes, celles des fêtes (appelées d'ailleurs «Vêpres des Fêtes») sont enrichies de nombreuses louanges à la divinité, d'où le caractère solennel de l'office et le rôle prééminent du chantre. Les livres de culte qui règlent leur rituel sont: le *Psautier*, le *Catavassaire* ou *Petit Octoèque*⁸, l'*Octoèque*, le *Ménée*, le *Triode*, le *Penticostaire* et l'*Anastasimataire* (lequel comprend les chants de la Résurrection dans les huit modes). Le chantre commence par consulter le Typikon⁹ pour apprendre l'ordonnance propre à la journée et le *Calendrier* liturgique précisant le ton (l'*échos*) de la semaine respective. D'habitude, pour Vêpres, le prêtre officie sans le con-

cours du diacre. L'heure des Vêpres venue, le sacristain, parfois aussi le chantre lui-même, se met à frapper la *toaca* (la longue plaque de bois généralement tenue dans une main et frappée de l'autre avec un marteau spécial, pour annoncer le tout proche commencement du service), puis sonne les cloches et, dans l'église, allume les cierges et les veilleuses suspendues aux icônes dites «royales». Puis le prêtre sort du sanctuaire et accorde aux fidèles la bénédiction, marquant ainsi le commencement de l'office. Après les quelques prières du début, le chantre, au lutrin, lit dans un style récitatif bien rythmé le *Psaume 103* («Bénis, ô mon âme, le Seigneur») jusqu'au 29^e vers, puis entonne le chant des vers 29–36 et des vers 20, 21, 25 qui constituent les «Anixandaires» (dans le ton du IV^e plagal). Le mot roumain pour dénommer les Anixandaires est «*Deschizânde*» qui signifie «ouvrant», d'après le premier mot du 29^e vers: «Deschizând tu mâna ta...» = «Ouvrant, toi, ta main...»). Ces Anixandaires sont chantés aussi aux Vigiles des grandes fêtes, mais seulement dans les monastères. Les Anixandaires ne manquent jamais, d'aucun manuscrit ancien de chant byzantin, comme ne manque pas non plus le *Psaume 1* («Makarios anēr» = «Heureux l'homme») qui vient après les Anixandaires et qui, pareillement, est chanté aussi à l'office de la Vigile des saints les plus importants dont la commémoration inclut le «*Polyéléie*» «Douloi Kyrion» = «Servants du Seigneur» – *Psaume 134*. Ce chant est entonné aussi à l'Orthros, avant les «*Evlogitaires*» (bénédictions de la Résurrection). Tout ce rituel interchangeable explique pourquoi dans les anciens recueils de chant byzantin – comme par exemple les deux anthologia d'Evstatie (1511 et 1515) et quelques autres manuscrits de Putna –, les Anixandaires, le psaume de «Makarios anēr» et le Polyéléie constituent inmanquablement les trois premiers groupes de chants des Vêpres. L'office se poursuit avec une petite «Ecténie» (= «Sollicitations»), après quoi le chantre chante les «*Kekragaires*» sur des versets tirés du *Psaume 140* «Kyrie ekekraxa» = «Seigneur, je t'ai appelé, vite prête l'oreille à ma voix», lequel est tenu pour propre aux Vêpres et qui ouvre toute la série des chants suivants: les «*Stichères*» de la Résurrection (conf. à l'Octoèque) ou du Saint commémoré (conf. au Ménéie), le *Gloire au Père... maintenant et toujours* et le *Dogmatique* qui loue la Vierge. C'est maintenant le moment où l'office approche de la fin. Le prêtre sort du sanctuaire (c'est le «*Vohod*» = Sortie), portant en main l'encensoir et le chandelier, marquant ainsi la fin de la première partie des Vêpres. Au lutrin on entonne l'hymne «La Lumière Joyeuse», une des plus anciennes

créations hymnographiques chrétiennes, chargée de significations concentrées dans un texte de grande beauté poétique, pour lequel les compositeurs qui ont eu la témérité de s'attaquer à lui se sont efforcés de créer une musique très expressive. Chanté jadis au moment où Vénus montait dans le ciel et où, dans l'église, on allumait le chandelier, cet hymne évoque le rite de la lumière et la présence du Rédempteur au milieu des fidèles, source éternelle de lumière et joie (d'où son nom)¹⁰.

La première partie des Vêpres achevée par l'hymne susmentionné, la seconde commence avec le «*Prokeiménon*» du jour sur les vers des psaumes afférents. Le mot «prokeiménon» signifie «placé avant». Il y en a quatre catégories: les *Prokeiména* des jours de la semaine (7) destinés aux Vêpres, ceux destinés à l'Orthros suivant l'ordre des huit tons (donc 8 prokeiména), ceux des fêtes et enfin ceux que l'on lit aux Vêpres sur un ton de récitatif et qui sont ceux-là mêmes lus au moment de l'Apôtre à la liturgie du jour respectif¹¹. Sur la totalité des Prokeiména – construits sur les versets des psaumes – ne sont composés en musique que ceux des Vêpres et de l'Orthros, ces derniers, toutefois, assez rarement. Evstatie a composé de la musique pour tous les 7 prokeiména des jours de la semaine, sans le faire aussi pour ceux de l'Orthros. La prière «Rends-nous dignes, Seigneur», récitée au lutrin par le psalte, est aussi fort ancienne (VII^e siècle); elle proclame la profonde humilité des premiers chrétiens, tout comme l'ecténie des «Sollicitations» et la prière de l'inclination des têtes qui suivent. Les «*Stichologies*» ou «*Apostiches*», chantés en continuation, consistent ordinairement en 4–5 vers (propres à la Résurrection ou au Saint du jour) précédés d'un vers tiré des psaumes ou des autres Livres de l'Ancien Testament. Avec la prière «du Très-Juste Siméon: Maintenant libère ton servant, ô Maître...», lue ou chantée après les Stichologies, la deuxième partie des Vêpres touche à sa fin. Cette prière, d'origine biblique (Luc, II/29–32), évoque l'apaisement, la paix qui remplit l'âme à l'heure du crépuscule, après les accomplissements de la journée. Avec les trois *Tropaires* (de la Résurrection, du Saint commémoré et de la Mère de Dieu) nommés aussi «Tropaires de l'Apollis», l'office des Vêpres s'achève. Il convient de souligner qu'Evstatie a composé la musique pour huit tropaires de la Résurrection, pour huit tropaires de la Mère de Dieu (dans tous les modes authentiques et plagaux) et pour quelques tropaires des Saints plus importants du calendrier liturgique comme de certaines fêtes dont celle de la Dormition de la Vierge, célébrée le 15 août de l'année. Avant de clore cette succincte présenta-

tion du déroulement des Vêpres nous rappelons qu'elles évoquent aussi la Passion et la Crucifixion du Christ qui se sont consommées à l'heure du crépuscule.

Nous venons donc de mentionner les principaux chants des Vêpres. Ils sont notés dans de nombreux manuscrits musicaux médiévaux – Anthologia, Stichéaires, Anastasimataires, etc. Comme pour Vêpres, nous pourrions présenter aussi les chants les plus importants de l'Orthros et de la Liturgie, c'est-à-dire les chants des trois principales Laudes pratiquées régulièrement dans les monastères et les églises paroissiales orthodoxes. Ces trois Laudes – Vêpres, Orthros, Liturgie – concentrent à peu près tous les chants religieux, les autres Laudes – Complices, Office de Minuit, Heures I, III, VI et IX) ne comportant la plupart que des lectures de textes bibliques (notamment de psaumes) et des prières tirées de l'hymnographie chrétienne. Nous espérons trouver une prochaine occasion pour présenter au large aussi les chants spécifiques de l'Orthros et de la Liturgie.

L'HYMNE «LUMIÈRE JOYEUSE»

Cet hymne clôt la première partie des Vêpres, l'office du soir des chrétiens. C'est l'un des plus anciens et des plus intéressants du culte orthodoxe. Comme l'attestent certains Livres d'Heures grecs ¹², φῶς ἱλαρὸν («*Phôs hilaron*» – «*Lumen jucundum*» – «*Sviate tihii*» – «*Lumière joyeuse*» ou, en roumain «*Lumină lină*») est une œuvre hymnographique attribuée à Athénogénès, l'évêque de Sébaste en Cappadoce qui fut martyrisé au temps de Dioclétien en 303 ou 311. Des dires mêmes de Saint Basile le Grand qui cite une partie du texte de l'hymne, il représente «un chant ancien» ¹³, adopté à ce qu'il semble par l'Eglise dans son service liturgique au IV^e siècle à l'époque des débats trinitaires ¹⁴.

Son caractère est effectivement trinitaire, mais aussi christologique puisqu'il s'adresse au Christ, «lumière joyeuse de la sainte gloire, de l'immortel Père céleste, saint et bienheureux, ô Jésus-Christ! Arrivés au déclin du soleil, contemplant la lumière du soir, nous chantons Dieu le Père, le Fils et l'Esprit-Saint. Il est juste en tout temps de vous célébrer par nos voix pieuses, ô Fils de Dieu qui donnez la vie. Aussi, le monde entier vous glorifie» ¹⁵.

Dans le passé lointain, «Lumière joyeuse» était entonné à l'heure où dans le ciel monte Vénus (l'Etoile du Matin) – donc au «déclin du soleil», comme le texte l'indique – et où, dans l'église, le

chandelier était allumé, le prêtre sortant du sanctuaire tenant en main l'encensoir et le cierge allumé, pour marquer la fin de la première partie des Vêpres de fêtes ¹⁶.

Aujourd'hui encore, l'hymne est placé au même moment de l'office vespéral. C'est le chantre (dans les monastères, le premier des chantres) qui lui donne lecture ou bien c'est l'ensemble des officiants qui le chantent. En effet, vu la grandeur majestueuse du texte, nombreux furent les psaltes-compositeurs qui, jadis, l'ont mis en musique, créant ainsi une œuvre hymnographique d'une valeur remarquable.

Le chant «Lumière Joyeuse» que nous nous proposons de présenter ci-après est une composition ancienne d'un anonyme, incluse dans un manuscrit du XVII^e siècle ayant appartenu pendant quelque temps au regretté Père Ioan D. Petrescu, byzantiniste bien connu et, durant de longues années, curé de l'église Saint-Bessarion de Bucarest. Actuellement ce manuscrit se trouve à la Bibliothèque Nationale de Bucarest, enregistré dans le fonds des collections spéciales ¹⁷. Le chant est écrit dans le IV^e léghétos, faisant par ailleurs l'objet d'une transcription et d'un commentaire du Père I.D. Petrescu ¹⁸. Mais, dans ce qui suit, nous nous référerons à une variante de ce chant que nous avons transcrite nous-même et que nous présenterons à la fin de cet article en notation juxtaposée neumatique et linéaire.

Dans le manuscrit mentionné, le chant est noté sur cinq lignes mélodiques. Le texte est en grec, sans comporter les accents et les esprits requis, avec une initiale majuscule à l'incipit. Le texte littéraire est le suivant ¹⁹:

Ποίημα παλαιὸν, ἦ, ὥς τινες λέγουσιν,
'Αθηνογένους τοῦ Μάρτυρος.

Φῶς ἱλαρὸν ἀγίας δόξης ἀθανάτου Πατρὸς,
οὐρανίου, Ἀγίου, Μάκαρος, Ἰησοῦ Χριστέ,
ἐλθόντες ἐπὶ τὴν ἡλίου δύσιν, ἰδόντες φῶς
ἐσπερινόν, ὑμνοῦμεν Πατέρα, Υἱόν, καὶ
ἅγιον Πνεῦμα, Θεόν. Ἄξιόν σε ἐν πᾶσι
καιροῖς ὑμνεῖσθαι φωναῖς αἰσίαις, Ὡς Θεοῦ,
ζῶν ὁ διδούς· διό ὁ κόσμος σε δοξάζει.

Comme on le voit de la reproduction photographique du chant, la martyrie du 4^e échos est écrite deux fois, le caractère léghétos étant marqué par la martyrie respective notée six fois sur le parcours de la monodie, aux cadences correspondantes. Nous avons transcrit le chant à partir de *sol* – son initial et final, caractéristique du 4^e échos authentique. Toutes les cadences intérieures se placent sur *mi*, en correspondant au 2^e plagal, qui est le médiat du 4^e mode authentique, avec la

martyrie du légghetos. La cadence finale revient sur *sol*, le son fondamental du 4^e échos. Donc le 4^e échos légghetos ne serait rien d'autre que le 4^e échos avec les cadences de son médiat, le 2^e échos plagal – une combinaison de ces deux échos si apparentés.

Du point de vue du style, le chant se déroule en récitatif, au caractère archaïque prononcé, sur l'étendue d'une quinte (*mi-si*) où, au final seulement, est ramenée la tonique *sol*, après qu'auparavant était introduite la sous-tonique du 2^e échos pl. (*ré*) qui a un évident caractère chromatique, lequel brise l'apparente monotonie d'une formule mélodique répétée continuellement – quoique variée par endroits – mais qui, tout de même ne gâche pas la spécificité du style récitatif mentionné.

Du point de vue de la forme, c'est la formule mélodique de la première phrase qui s'impose (*sol, fa, sol, la, sol, fa, mi*) dans le cadre d'une quarte, reprise de manière variée par endroits, atteignant la quinte du médiat (*si*).

Notée obstinément, et toujours sous le signe pétasté, apparaît une antikénoma, suivie en permanence d'un apostrophos qui marque manifestement l'accent tonique du texte littéraire grec. Dans notre transcription, nous avons écrit le texte littéraire avec les accents et les esprits correspondants afin de mettre en évidence ce procédé d'écriture neumatique «antikénomique», assez rarement rencontré dans les vieux manuscrits musicaux médiévaux. Néanmoins ce procédé constitue encore une caractéristique du style récitatif.

L'hymne «Lumière Joyeuse» témoigne d'une plus grande fréquence dans les manuscrits et ouvrages imprimés du XIX^e siècle. Ce furent

Macaire l'Hiéromoine et Anton Pann qui l'imprimèrent les premiers dans leurs ouvrages. Mais on ignore si, oui ou non, Macaire a lui-même composé la musique pour cet hymne car il ne fait aucune précision dans ce sens²⁰. En ce qui concerne Anton Pann, il faut croire que c'est bien lui qui aura composé les trois variantes de l'hymne puisqu'il donne certains éclaircissements au sujet de ceux qui lui avaient demandé d'écrire la musique pour cet hymne²¹. Le fait est que dans un *Sbornik* – «recueil qui comprend tout ce que chantent les saints prêtres officiants, en vue des offices divins... traduction et adaptation de même que composition écrite de mémoire par Gherasim»²² – figurent non moins de 16 chants sur l'hymne «Lumière Joyeuse», par deux pour chaque mode. Ce sont des chants courts, syllabiques, sans vocalises ou répétitions de formules mélodiques. On peut leur attribuer plutôt un caractère didactique, des exercices pratiques dans les huit tons. Il existe d'ailleurs beaucoup d'autres variantes musicales de l'hymne – que nous ne mentionnerons pas ici puisqu'elles ne présentent pas de caractéristiques notables, leurs auteurs ne poursuivant de toute évidence que de créer une monodie aussi expressive que possible, dans les différents échos, moins intéressante du point de vue de la structure modale.

Nous reproduisons par contre, en notation neumatique et linéaire, la variante de l'hymne «Lumière Joyeuse» conservée dans le Ms. 27. 820 de la Bibliothèque Nationale (fonds des coll. spéciales) de Bucarest, avec l'espoir de futures recherches et d'éventuels acquis théoriques et esthétiques venant compléter les données actuelles.

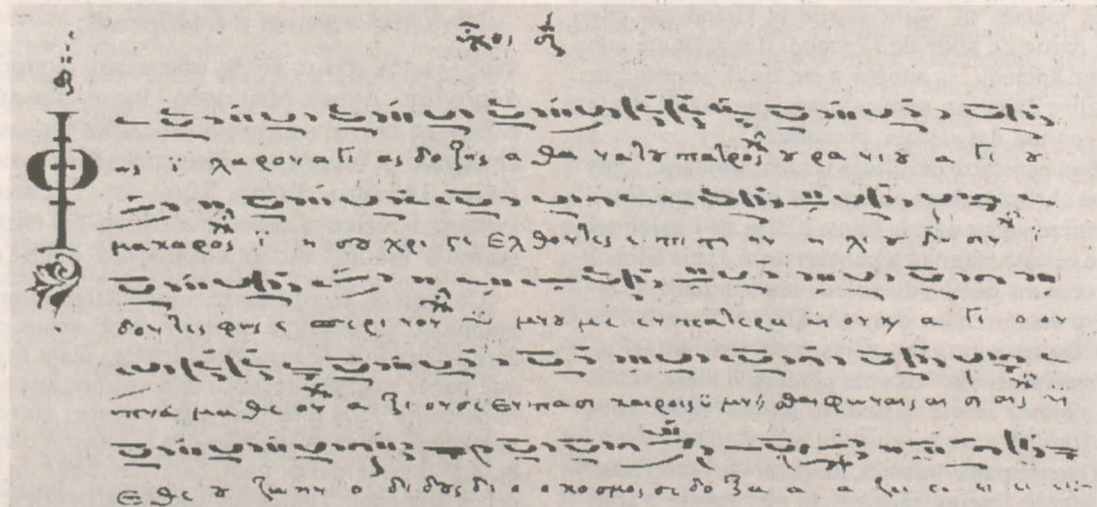


Fig. 1. Anonymus (XVII^e s.), Hymne «Lumière joyeuse», 4^e échos Légghetos: Ms. n° 27.820, f. 55^v, à la Bibliothèque Nationale (Coll. spéciales), Bucarest.

ΦΩΣ ΙΛΑΡΟΝ LUMINĂ LINĂ

Muzica: Anonimus (secolul XVII)
Transcriere: TITUS MOISESCU

Ms. 27.820

φῶς ἰ - λα - ρὸν ἁ - γί - ας δό - ξις ἁ - θα - ῥα - τὰ - Πα -
 τὴρ, οὐ - ρα - νί ἁ ἁ - γί - ας, Μά - κα - ρος, Ἰ - ἰ - σὺ Χρι - στέ,
 ἐλ - θόν - τες ἐ - πὶ τῇ - ἡν - ῆ - λί - ας - δού - σιν, ἰ - δόν - τες φῶς ἑσ -
 πε - ρι - κόν, ὑμ - νῶ - με - εν πα - τέ - ρα, Υἱ - ὅς, καὶ ἁ - γί - ον -
 Πνεῦ - μα, θε - όν. Ἀ - ξι - όν σε εν πᾶ - σι και - ροῖς ὑμ - νεῖς - θαι φω - ναῖς
 αἰ - σί - αις, Υἱ - ἐ θε - οῦ, ξω - ἡν - ὁ δι - δούς δι - ὁ ὁ
 κόσ - μος σέ - δο - ξά - ξει : ~

Bibliografie: Ms. 27.820, f. 55^v din Biblioteca Națională, Colecții speciale, București (Ms. A₁, f. 55^v din colecția lui I.D. Petrescu - Visarion); Oficiul: Vecernia de sîmbătă seara.

Fig. 2. Anonimus (XVII^e s.), Hymne «Lumière joyeuse», 4^e échos Léghetos, pour Vêpres: Ms. n° 27.820, f. 55^v, à la Bibliothèque Nationale (Coll. spéciales), Bucarest. Transcription en notation parallèle - neumatique et linéaire - de Titus Moisesco.

ΣΑΒΒΑΤΟΥ ΧΑΙΝΑΞΤ
 ΣΑΒΒΑΤΟΥ ΧΑΙΝΑΞΤ
 ΣΑΒΒΑΤΟΥ ΧΑΙΝΑΞΤ

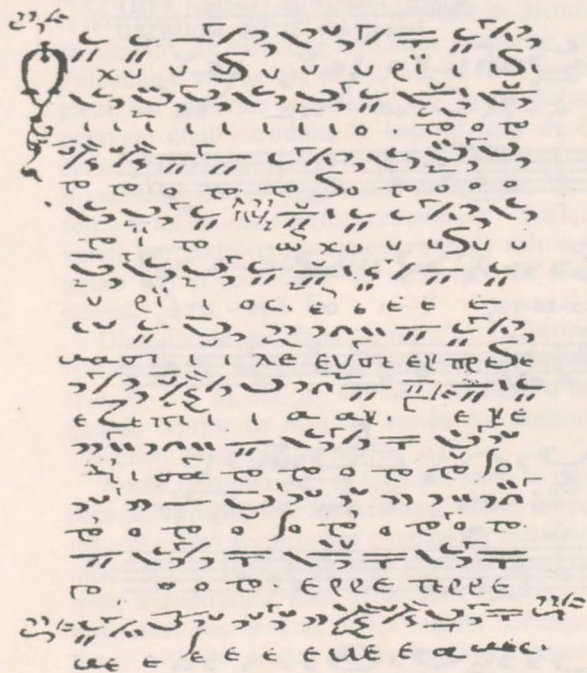


Fig. 3. Evstatie le Protopsalte, *Prokeiménon* du jour pour Samedi, 2^e échos, pour Vêpres: M 350, f. 26.

Fig. 4. Evstatie le Protopsalte, *Prokeiménon* du jour pour Samedi, 1^{er} échos plagal, pour Vêpres: M 350, f. 26^v.

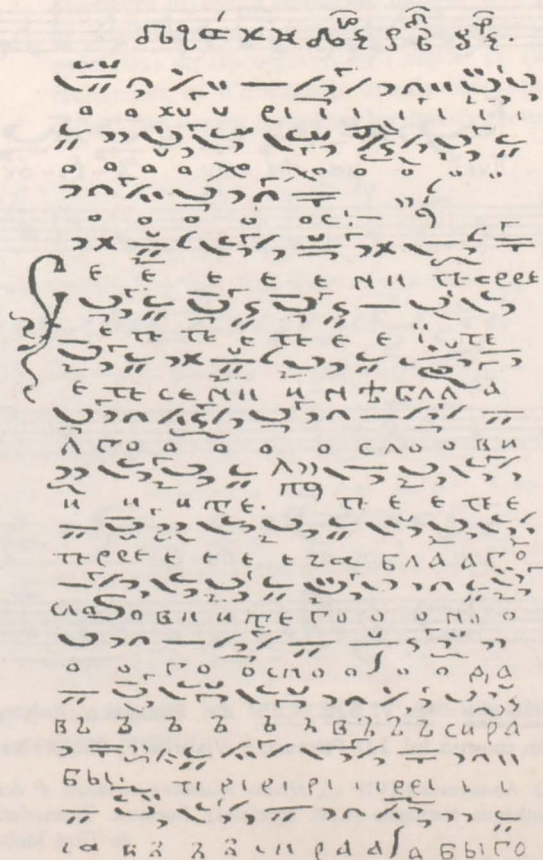
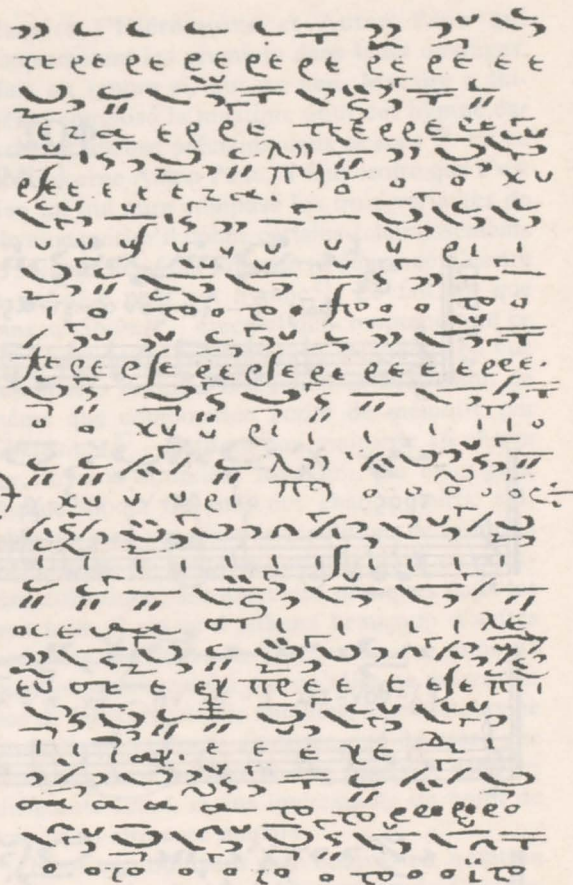


Fig. 5. Evstatie le Protopsalte, *Prokeiménon* du jour pour Samedi, 1^{er} échos plagal, pour Vêpres (continuation) et commencement du *Prokeiménon* du jour pour Dimanche soir, 1^{er} échos, pour Vêpres: M 350, f. 27.



LE PROKEIMENON DU JOUR

Ce chant, dénommé *Prokeiménon*, placé à des moments différents des offices liturgiques orthodoxes célébrés dans le courant de toute une année ecclésiastique, y détient un rôle particulièrement important. Son nom provient du grec Προκείμενος que l'on traduirait par un syntagme: «établi avant» ou «mis avant». Toujours accompagné de quelques vers (*stichoï*) tirés des psaumes (à raison de un, deux ou trois vers), le *Prokeiménon* procède lui-même des psaumes, au niveau d'un vers ou d'une combinaison de tout au plus deux vers. Ordinairement, tant le *Prokeiménon* que les vers qui l'accompagnent proviennent du même psaume, ainsi qu'on le verra dans ce qui suit.

Dans la pratique liturgique orthodoxe, le *Prokeiménon* proprement dit est chanté au lutrin sur un certain ton (*échos*) – celui-là même qu'indique le *typikon* – tandis que les vers qui lui sont joints sont prononcés dans un évident style récitatif.

Il existe quatre catégories, au moins, de *Prokeiména*:

a) Les *Prokeiména des jours de la semaine*, ou hebdomadaires, au nombre de sept, chantés aux Vêpres, après le moment de la sortie du prêtre du sanctuaire (l'ainsi-nommé *Vohod*) pour marquer de la sorte le commencement de la seconde partie de cet important office. Sur les sept *Prokeiména* hebdomadaires, le plus significatif est celui des Vêpres du Samedi soir. Accompagné de trois vers, il est chanté quatre fois sur le 6^e ton de la manière suivante: une première fois sans lui joindre les vers adéquats, ensuite trois fois encore suivi des vers respectifs. Ainsi:

«Le Seigneur est roi, Il est vêtu de majesté»

(Ps. 92, 1^{er} stichos)

Stichos: «Le Seigneur est vêtu, avec la force pour boudrier»

(Ps. 92, 1^{er} stichos, seconde partie)

Stichos: «Oui, le monde reste ferme, inébranlable»

(Ps. 92, 2^e stichos)

Stichos: «La sainteté est l'apanage de ta maison, Seigneur, pour la suite des temps»

(Ps. 92, 6^e stichos, 2^e partie)

Les autres jours de la semaine, le *Prokeiménon* n'est chanté que trois fois, sur des tons différents, et n'est accompagné que d'un seul stichos. Les jours où l'on célèbre une «Fête despotique», de même que les jours de commémoration d'un Saint, le *Prokeiménon* est immédiatement suivi

par la lecture des Parémies (Παροιμία) – textes tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament indiqués dans les Ménéas, le Triodion et le Pentekostarion selon la période de l'année ecclésiastique dont relève l'office des Vêpres du soir même.

b) Le *Prokeiménon du ton d'usage*, prescrit par l'Octoéchos, que l'on chante pendant l'office de l'Orthros après les trois Antiphona, ou bien prescrit pour la fête qui gouverne les jours de la semaine respective, sauf le Samedi. Ce *Prokeiménon* est exécuté trois fois, la seconde fois étant accompagné d'un stichos tiré du même psaume. L'Octoéchos ayant huit tons (échoi), il y a par conséquent huit *Prokeiména* avec les vers établis de manière correspondante. A l'Orthros d'une «Fête despotique», on chante le *Prokeiménon* de la fête respective, prescrit par le Ménéa ou le Triodion ou le Pentekostarion.

c) Les *Prokeiména du Triodion* sont chantés aux Vêpres du Carême et au cours de la Liturgie des Présanctifiés comme suit: 1^{er} *Prokeiménon* (du Triodion), 1^{re} Parémie (du Triodion); 2^e *Prokeiménon* (du Triodion), 2^e Parémie (du Triodion) et les Parémies du jour (selon le Ménéa, s'il en indique).

d) Le *Prokeiménon de l'Apôtre*, chanté à la Liturgie ou à n'importe quel office où l'on récite à haute voix l'Apôtre. A la différence des autres catégories, le *Prokeiménon* de l'Apôtre, comme le stichos qui l'accompagne, sont exécutés dans le style récitatif.

Le texte musical des *Prokeiména* de la semaine se trouve dans le Livre des Vêpres, celui des *Prokeiména* du ton d'usage – dans le Livre de l'Orthros. Les *Prokeiména* chantés pendant la période du Triodion, comme ceux des Fêtes despotiques et des fêtes des Saints, sont chantés conformément à la structure des modes respectifs et aux formules mélodiques des tons qu'indiquent le Ménéa, le Triodion ou le Pentekostarion. Le *Prokeiménon* de l'Apôtre est exécuté dans un style récitatif, les psaltes connaissant la notation ekphonétique s'entendant à adapter celle-ci aussi à ce genre de *Prokeiménon*. Dans les vieux manuscrits musicaux, seuls les *Prokeiména* du jour ont été conservés – en fait ceux des Vêpres du Samedi. C'est ce que l'on constate dans le cas des manuscrits du XVI^e siècle provenant du monastère de Putna.

Evstatie le Protopsalte a composé la musique de tous les sept *Prokeiména* de la semaine inclus dans son *Anthologion* de 1511 (*M* 350, ff. 26–30). Pour le *Prokeiménon* du Samedi soir, il a

76. Ο ΚΥΡΙΟΣ ΕΒΑΣΙΛΕΥΣΕΝ
DOMNUL A ÎMPĂRĂTIT

Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL

Transcriere: TITUS MOISESCU

ЗДЕ ПОЧИНАЕТСЯ ПРОКЛОННИ ПРЕЗЪ НЕДЕЛИ

M 350

υε ε ε ε ε υε ε α υεσ.

Ο Κυ υ υ υ υ ρι ι ι ι ι

το ο το ο το ο το ο το ο το ο το

το ο το ο ο ο ο το ι ω κυ υ υ

υ υ ρι ι σς. ε ε ε ε ε σα σ ι ι

λε ευ σε εν πρε ε ε ε πι ι ι α αν.

même composé deux versions (*M* 350, f. 26 – dans le 2^e échos – et f. 26^v – dans le 1^{er} plagal). Il a groupé tous ces Prokeiména sous l'intitulé: *ЗДЕ ПОЧИНАЕТСЯ ПРОКИМНИ ПРѢЗ НЕДЕЛИ* («Ici commencent les Prokeiména de la semaine»). Cette annotation est écrite en caractères cryptographiques (*Ps. gl. 1*) sur le f. 26; sur le f. 30, à la partie supérieure de la page, également en caractères cryptographiques il a noté (*Ps. gl. 2*): *КОНЕЦ ПРОКИМНИМ* («Fin des Prokeiména»). Le Prokeiménon du Samedi soir présente au-dessous des neumes le texte littéraire en grec, tandis que les textes littéraires des autres six Prokeiména de la semaine sont écrits en vieux slave ecclésiastique.

Cependant, fait intéressant, on trouve dans cette même Anthologie d'Evstatie, au f. 11^v, encore un autre Prokeiménon du Samedi soir (*Ἐνεδύσατο ὁ Κύριος* – «Le Seigneur est roi, Il est vêtu de majesté»), une composition dans le 4^e plagal de Joannès Koukouzélès qui débute avec le texte de la deuxième partie du premier vers du Psaume 92 (un chant écrit en une sorte d'anagramme). La structure architecturale de ce Prokeiménon qui revêt la forme d'un rondo, est non seulement intéressante mais même surprenante pour l'époque où il a été composé.

Si, comme nous l'avons dit tantôt, les manuscrits musicaux de Putna datant du XVI^e siècle ne conservent pas les nombreux Prokeiména composés par Evstatie, celui de Koukouzélès, en échange, se trouve en quatre de ces manuscrits: *M* 350, f. 11^v; *M* 1102, f. 16^v; *Lm* 258, f. 168^v; *I*, f. 52^v.

Dans cette situation, étant donné que les compositeurs byzantins ont accordé une attention spéciale au Prokeiménon du jour et que les manuscrits roumains du XVI^e conservent seulement des textes musicaux adaptés à cette catégorie de chants, nous nous sommes proposé de présenter ci-après, en notation parallèle neumatique et linéaire, le Prokeiménon du Samedi soir composé par Evstatie dans le 2^e échos et écrit de sa main dans son Anthologie de 1511 (*M* 350, f. 26–26^v) et même, pour faciliter une comparaison nous semblant utile, de reproduire en photocopie la seconde version aussi de ce Prokeiménon, celle qu'il a composée dans le 1^{er} plagal, version plus courte, notée également dans le *M* 350, à la suite de la première, sur le f. 26^v–27.

Dès lors, comme nous l'avons montré sous le chiffre 76 du Catalogue de l'œuvre musical d'Evstatie le Protopsalte:

La musique du Prokeiménon du jour propre au Samedi soir (*Ὁ Κύριος ἐβασίλευσεν* – «Le Seigneur est roi...», Ps. 92), dans le 2^e échos, a été composé par Evstatie conformément à son style caractéristique, spécifique des chants monodiques vocalisants, papadiques, lesquels témoignent de sa part d'un traitement de prédilection. Ce Prokeiménon est précédé d'une apéchéma («néanès»), dans le contenu de laquelle s'affirment des intonations du 2^e échos et des formules mélodiques mobiles qui reviennent dans le texte musical du chant à diverses hauteurs sonores. Notre transcription du texte musical est faite à partir de *sol* – comme l'indique d'ailleurs aussi la martyrie principale du 2^e échos –, de manière à ce que le chant puisse se déployer dans un ambitus qui convienne à la voix humaine tout en s'achevant sur *mi*, son final spécifique de cet échos authentique. Pour y arriver il nous a fallu réaliser deux transpositions descendantes – l'une à la tierce, la seconde à la quinte – toutes deux descendant la ligne mélodique jusqu'au *mi* cadencé. On remarquera la présence du récitatif mélodique sur *la*, de la quarte augmentée (*fa-si*), propre au 2^e échos, de certaines successions de quarts (*la-ré*), elles aussi propres au 2^e échos. Le chant tout entier se déploie sur l'étendue d'une octave (à l'exception de la sous-tonique *ré* de la cadence finale), avec de fréquentes cadences intérieures (sur *sol*, *fa*, *la*, *si* et *ré*), au sein d'un discours mélodique continu. La cadence finale sur *mi* y est établie par un passage mélodique caractéristique de la création musicale d'Evstatie, à savoir par ce que nous avons dénommé la formule mélodico-rythmique descendante Apostrophos, marquée d'un signe spécifique horizontal apte à assumer aussi la fonction diastématique d'un apostrophos. Cette formule, peut être remarquée dans beaucoup d'autres passages cadencés de l'œuvre musicale d'Evstatie; exemplaire dans ce sens étant aussi la cadence intérieure apparaissant au sixième rang de la deuxième variante de ce Prokeiménon, celle composée dans le 1^{er} plagal, f. 26^v.

En ce qui nous concerne, nous croyons pouvoir affirmer que notre interprétation ci-dessus serait une des solutions acceptables. Bien que ce Prokeiménon d'Evstatie soit composé sur un texte littéraire réduit (rien que la moitié d'un vers du Ps. 92), il ne témoigne pas moins d'un traitement spécial de la part du compositeur qui lui a accordé la dimension de 18 rangs mélodiques en

utilisant à cette fin la modalité du té-ré-rème (appliquée aux syllabes *to* et *ré*), souvent rencontrée chez les compositeurs byzantins lorsqu'ils désiraient amplifier un chant. L'autre variante, dans 1^{er} plagal, est plus courte, elle ne contient

conformité des échoi prévus par les livres du rituel (seul le Prokeiménon du Vendredi soir correspond aux indications du typikon (3^e plagal – 7^e ton).

Vu que notre propos n'est pas de présenter ici la musique de tous les Prokeiména d'Evstatie

PROCHIMENUL ZILEI ÎN CREAȚIA LUI EVSTATIE PROTOSALTUL PUTNEI

Sâmbătă : M 350, f.26 Ὁ ΚΥΡΙΟΣ ἑβασίλευσεν Domnul a împărățit 76 O KU U U U U RI	Sâmbătă : M 350, f.26v Ὁ ΚΥΡΙΟΣ ἑβασίλευσεν Domnul a împărățit 77 O KU U U RI L L
Duminică : M 350, f.27 СЕ НННѢ ВЛАГОСЛОВИТЕ Iată, acum binecuvîntați 174 Ce e e e e H T E P R E	Luni : M 350, f.27v Господъ слышитъ ма Domnul mă va auzi 127 Go o o o o o o o o o o
Mărti : M 350, f.28 МНОГОСТЬ ТВОА ГОСПОДН Mila ta, Doamne 149 MH LO O O O O O	Miercuri : 350, f.28v Божє въ нмаа твоє Dumnezeule, întru numele tău 113 Bo o o o o o o o o o o
Joi : M 350, f.29 Помощь моя отъ господа Ajutorul meu de la Domnul 156 Po o o o o o o o o o o	Vineri : M 350, f.29v Божє заступникъ мой Dumnezeule, sprijinitorul meu 114 Bo o o o o o o o o o o

Fig. 7. Le Prokeiménon du jour dans l'œuvre musicale d'Evstatie le Protopsalte de Putna. Tableau synoptique.

que 10 rangées mélodiques, elle n'a pas d'apéchéma et ni des martyries intérieures; quant au té-ré-rème, ce procédé n'y est présent que sur un seul rang mélodique.

Il nous faut encore préciser qu'Evstatie n'a pas composé la musique de ses Prokeiména en

inclus dans son Anthologie de 1511 (*M 350*), nous présentons en tant qu'annexe à notre étude un tableau synoptique de ses œuvres où figurent nombre d'éléments bibliographiques utiles pour les mieux connaître.

¹ Titus Moisesescu, *Creația muzicală românească de tradiție bizantină din secolele XV–XVI: I. Evstatie Protosaltul Putnei*, în *Studii și cercetări de istoria artei, seria Teatru–Muzică–Cinematografie*, Tome 38, București, 1991. Cette étude comprend aussi un «Catalogue de l'œuvre d'Evstatie le Protosalte de Putna», pp. 22–35.

² Emil Kalužniacki, *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slaven*, Wien, 1883. L'étude est parue d'abord dans *Sitzungsberichte der phil-hist. Classe der kais. Akademie der Wissenschaften*, 1882.

³ *Antologhionul lui Evstatie Protosaltul Putnei* (1511). Edition soignée et annotée par Gheorghe Ciobanu et Marin Ionescu. București, 1983, coll. «Izvoare ale muzicii românești», vol. V, Documenta (Sigle: M 350).

⁴ Titus Moisesescu, *Nouveaux documents sur la musique médiévale roumaine: «L'Anthologion de 1515 d'Evstatie de Putna»*, in: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Théâtre, Musique, Cinéma, Tome XXIII, Bucarest, 1986 (Sigle: M 1102).

⁵ Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală* [Music in Medieval Moldavia] *Secolul al XVI-lea*. Avec un essai de D. Conomos. Edition soignée par Titus Moisesescu qui signe aussi la Postface. Traduit en roumain par Constantin Stih-Boos, Bucarest, 1985, p. 101.

⁶ Le «té-ré-rème» – un mode d'expression musicale propre aux compositeurs de chant byzantin qui consiste dans la répétition prolongée d'un texte musical sur diverses syllabes dépourvues de sens lexical, comme par exemple: *té-ré-ré...* ou *té-ri-ri* ou *to-to-to*, d'où l'appellation de «té-ré-rème». Il existe toute une littérature musicale où le «té-ré-rème» apparaît constamment, surtout dans les chants interprétés conformément au style papadique: chérubika, koïnonika, trisagions, grandes stichères et gloires, etc. Les compositeurs byzantins usaient de cette modalité dans différents buts: a) prolonger un chant autant que l'exige la durée d'un moment du culte; b) inclure ce procédé dans le chant comme un pont de liaison entre deux structures musicales, tel par exemple dans le koïnonikon où il apparaît constamment après l'exposition du *stichos* ou des *stichos* propres à ce chant et avant le refrain final Alléluia; c) utiliser le té-ré-rème à l'intention des psaltes qui, dans ce cas, l'interpréteraient comme une page de virtuosité, pour le délice des auditeurs. Là encore, une vaste littérature musicale est destinée aux interprètes virtuoses, les «té-ré-rèmes» étant composés en un large déploiement mélodique, réalisant ainsi une monodie continue sur des thèmes dont l'ample variation puisse mettre en valeur la virtuosité de l'interprète, d'habitude un *domestikos*. Ce genre de «té-ré-rème» est

connu sous la dénomination de «kratima» et le manuscrit – ou la partie du manuscrit – qui regroupe ces pièces de virtuosité mélodique s'appelle «kratimatare». Quel qu'il soit, le «té-ré-rème» a été cultivé par les compositeurs byzantins jusque dans le XIX^e siècle, les anthologies musicales manuscrites ou imprimées contenant de nombreux pareils chants. Evstatie de Putna l'a pratiqué, lui aussi, sous les trois formes susmentionnées – dans ses trisagions, chérubika, koïnonika, etc. –, son *Anthologion* de 1511 (M 350) en témoignant par beaucoup d'exemples.

⁷ Voir: Titus Moisesescu, *Stiluri și forme în creația lui Evstatie Protosaltul Putnei: Trisaghionul, Heruvicul și Chironicul*, sous imp.

⁸ *Catavasier sau Octoih mic*, București, 1970, pp. 10–22.

⁹ *Tipic bisericesc*, imprimé par Anton Pann dans son imprimerie propre, à Bucarest, 1851, pp. 11–18 et 90–91.

¹⁰ Ene Braniște, *Liturgica specială*, București, 1980, pp. 37–67.

¹¹ Idem, *op. cit.*, p. 64.

¹² Petre Vintilescu, *Poezia iconografică*, București, 1937, pp. 13, 42–43, 67.

¹³ Ene Braniște, *op. cit.*, pp. 63–64.

¹⁴ Idem, *op. cit.*, p. 63.

¹⁵ S. Salaville, A.A., *Les Liturgies orientales*, dans *Liturgia*, Encyclopédie populaire des connaissances liturgiques, publiée sous la direction de l'Abbé R. Aigrain, Paris, 1930, p. 936 (Le «Phôs hilaron» – «Lumière joyeuse»).

¹⁶ Ene Braniște, *op. cit.*, p. 63.

¹⁷ φῶς ἱλαρόν («Lumière joyeuse», 4^e échos léghétos), in: *Ms. 27.820, f. 55^v*, à la Bibliothèque Nationale (coll. spéciales) de Bucarest (antérieurement dans la Bibliothèque du Père I.D. Petrescu sous le sigle *Ms. A 1*).

¹⁸ Ioan D. Petrescu (Père), *Etudes de Paléographie musicale byzantine* [Vol. I], Bucarest, 1967, pp. 148–149.

¹⁹ ΩΡΟΛΟΓΙΟΝ ΤΟ ΜΕΓΑ, Venise, 1857, p. 123.

²⁰ Macarie Ieromonahul, *Tomul al doilea al Antologhiei*, București, 1827, p. 361–363: «Lumină lină» («Lumière joyeuse»), dans le 2^e échos (*di-sol*). La première partie de l'hymne (les neuf premières lignes de mélodie) a été transcrite par Grigore Panțiru et publiée dans son livre *Notația și ehurile muzicii bizantine*, București, 1971, pp. 282–283.

²¹ Anton Pann, *Privighier* [Livre des Vigiles], București, 1848, pp. 17–21: toutes les trois variantes sont composées dans le 2^e échos, avec la dominante sur *vu* (*mi*), pour les deux premières, la troisième variante – toujours dans le 2^e échos – ayant la dominante sur *di* (*sol*).

²² Gherasimu, *Sbornicariu* [Recueil], București, 1914, 56–69.

Un feuilleton littéraire, lu par hasard dans un ancien quotidien, associe inopinément deux noms retentissants de la littérature de notre demi-siècle: en 1938, dans le journal *Rampa* (La Rampe)¹, Eugène Ionesco rendait compte d'un roman de Jean Giono, *Batailles dans la montagne*. Giono (1895–1970), un des grands écrivains français contemporains, d'un côté, la gloire de Ionesco (né en 1909), devenu un classique de l'Absurde, membre de l'Académie Française, de l'autre, rendent actuelle cette note de lecture qui date des dernières années d'avant-guerre. Moins intéressant en ce qui concerne le poète de Manosque (à cette époque encore à sa première phase de création, le romancier du merveilleux, l'apôtre «naïf» de la fraternité – la Libération marquera un virage réaliste dans l'œuvre de Giono), l'article nous séduit parce qu'il prouve l'ancienneté et surtout la constance des convictions d'Eugène Ionesco qui précèdent – *quod erat demonstrandum* – sa période française, sa grande notoriété: d'une ferme résistance au naturalisme en littérature, attaché – hier comme aujourd'hui – à la substance (on est surpris par la fréquence de l'usage des termes «substance», «substantiel»), à ce qu'il y a d'essentiel dans un acte, en dehors des conjectures, confiant dans la capacité de l'homme de s'opposer au Mal (bien avant l'apparition du personnage Bérenger) – non sans constater en général l'inefficacité de ses tentatives (*Tueur sans gages*, *Rhinocéros*), les confessions du jeune journaliste collaborateur à la *Rampa* sont les confessions de l'actuel académicien et, pour nous restreindre dans les limites du journalisme, entre la note sur Giono de 1938 et, par exemple, l'ample interview accordée à *L'Express* en Octobre 1970 on ne dirait pas que plus de 30 ans se sont écoulés: «présent passé, passé présent»!

*Batailles dans la montagne*², avec ses personnages dépourvus d'une solide armature psychologique, pacifiques paysans qui acceptent leur existence âpre, savent interpréter les signes d'une nature ingrate et superbe et s'opposer à ses excès, avec son style imaginaire éblouissant, a beaucoup plu à Ionesco et a sans doute eu le mérite de l'inciter à exprimer des points de vue auxquels – on en conviendra ultérieurement – il ne renoncera plus. Ionesco s'explique et la portée de ses arguments dépasse le simple panégyrique du roman de Giono. En 1938 Ionesco ne pensait

EUGÈNE IONESCO, JEAN GIONO ET L'ATTRAIT DE L'ALLÉGORIE

Anca Costa-Foru

pas encore au théâtre; son feuilleton littéraire présage pourtant ses futures paraboles dramatiques et laisse transparaître des intentions non encore cristallisées, latentes, de rupture de la tradition. Il salue chez Giono le détachement, le manque d'exactitude historique, de localisation forcée, de temps et de lieu, l'absence d'actualisation du récit: «Cependant j'ai rarement lu un livre plus actuel, plus imprégné de son temps», confesse-t-il dans cet article d'ailleurs intitulé *Jean Giono et l'actualité*, tout en poursuivant l'idée que l'actualité d'une œuvre ne réside pas forcément dans «l'actualité du sujet, actualité toute de surface», mais dans «l'actualité de l'atmosphère, de la tension dramatique, de la substance». Sa réserve envers la littérature descriptive – peinture réaliste d'une situation historique – provient de ce qu'il soupçonne toute entreprise de restitution complète de partialité; en effet, une telle ambition suppose des exigences de démonstration qui exercent une contrainte sur la vérité, qui mènent invariablement à une adaptation du matériel historique réel aux nécessités d'une argumentation préétablie; sans compter qu'une technique photographique ou d'archiviste n'a jamais pu rendre la complexité de la réalité. «La réalité ne se retrouve pas dans la littérature-document (la plus superficielle), mais dans la littérature fantastique. À entendre essentielle», conclut le promoteur de l'Antithéâtre et l'affirmation sonne très juste de la part d'un auteur dont l'œuvre est exempte de toute référence his-

torique immédiate, de la part de celui qui a «disloqué le réel»³ et qui déclarait, bonhomme et conséquent dans ses idées, que «la réalité n'est pas réaliste»⁴.

Le goût de Ionesco pour l'allégorie, le sentiment tragique de l'insécurité, de l'inquiétude et de l'angoisse, l'exaltation du courage et le refus résolu du Mal, qui appartiendront à son théâtre, traversent déjà souterrainement cet ancien feuilleton occasionnel. *Batailles dans la montagne* a conquis Ionesco par la métaphore que propose Giono – que peut-être Ionesco lui attribue sans fondement: la solidarité et l'acharnement opiniâtre des montagnards dans l'affrontement disproportionné, du genre David-Goliath, des éléments «apocalyptiques», des glaciers qui se désagrègent, des rochers qui glissent, des masses de boue et des immenses vagues noires d'eau qui inondent vallées et villages, l'héroïsme légendaire, de mythe, de ces «combattants» généreux qui finissent par faire sauter le danger, par maîtriser les forces aveugles. On ne peut s'empêcher de penser à l'opposition spontanée de Bérenger à la contagion, à la rhinocérite; et aussi à l'habileté inspirée avec laquelle Ionesco le dramaturge sait donner des dimensions symboliques à certaines images et situations, toujours très concrètes.

Mais quel est le second terme de la métaphore? Ne nous plaçons pas, nous, hors de toute implication idéologique ou sociale, ayons recours aux références historiques et évoquons ici l'atmosphère générale d'oppression des années

1937, 1938, l'offensive sur tous les plans du fascisme, le sentiment de l'imminence de la guerre. Un groupe d'écrivains français, dont Giono, Breton, Alain, signait en 1938 un manifeste par lequel il déclarait qu'en s'opposant à toute tentative d'engagement anticipé il considèrerait de son devoir – à l'égard de la culture et de la France – de ne pas admettre le gréganisme, de ne pas tolérer de raisonner «en chœur»; l'exemple que ces écrivains voulaient donner était celui d'une liberté lucide, l'exemple qu'ils refusaient de suivre était celui d'une fraternité dans l'acceptation et la propagande, le développement mécanique d'une telle résignation étant aisément prévisible.

D'ailleurs, Eugène Ionesco lui aussi – alors qu'il était encore Eugen Ionescu –, dans son journal d'avant 1940, dont il a repris les notes en 1968 dans *Présent passé, passé présent*⁵, ne manquait pas de prendre conscience du péril de marcher au pas d'une grosse marche militaire.

Dans ce climat d'hostilité, de menaces et de peur, la défense passionnée d'une existence simple et surtout la possibilité de faire régner la cohérence dans le chaos déchaîné, ces messages du roman *Batailles dans la montagne* accroissent leurs significations: «J'ai rarement lu un livre plus actuel...» estimait Ionesco. L'épidémie du fascisme perce, combien dramatique, dans l'avalanche qui dévale, la submersion qui s'ensuit, de même qu'elle percera, plus tard, dans le trépidement pesant des rhinocéros.

Notes

¹ Eugen Ionescu, *Jean Giono și actualitatea*, in *Rampa*, 1938, 7 mars.

² Jean Giono, *Batailles dans la montagne*, roman, Paris, 1937.

³ Voir le discours du Pr. Delay à la réception d'Eugène

Ionesco à l'Académie Française (25 février 1971).

⁴ *L'Express*, 5/11 octobre 1970.

⁵ Eugène Ionesco, *Présent passé, passé présent*, Paris, 1968; Eugène Ionesco, *Prezent trecut, trecut prezent* (traduction de Simona Cioculescu), București, 1993.

ANNEXE

JEAN GIONO ET L'ACTUALITÉ

En désaccord avec l'actualité, Jean Giono ne s'en occupe pas, dans ses romans. En refusant son temps il se situe dans l'inactuel. Son récent roman *Batailles dans la montagne* évoque la lutte des gens contre les éléments, les glaciers qui se disloquent, les montagnes qui s'affaissent, les eaux qui envahissent et couvrent villages et vallées.

Cependant j'ai rarement lu un livre plus actuel, plus imprégné de son temps que celui-ci. Il ne s'agit pas de l'actualité du sujet, une actualité toute de surface, mais de l'actualité de l'atmosphère, du drame existentiel, de la substance. Une actualité d'autant plus pure qu'elle se tient à distance de toute tendance, s'écarte de tout «problème», refuse toute référence à l'ordre social, aux contingences. Présenter le drame actuel de l'humanité, faits et événements à l'appui (luttres sociales, révolutions, chômage, débats-appuyés d'exemples – sur la conscience des jeunes d'aujourd'hui, etc., etc.), signifie nécessairement l'exposer d'une manière imparfaite, insuf-

fisante, sous un certain angle, pour une position ou pour une autre, d'un milieu ou d'un autre; de toute façon, les hommes et les choses ne sont jamais laissés se livrer par eux-mêmes, c'est toujours l'auteur – l'auteur «actuel» – qui, sous leurs masques, s'exprime, les contraignant, les falsifiant par son entendement, son option, son parti pris. Indubitablement, il arrivera toujours, même s'il s'agit de l'écrivain le plus objectif et le plus compréhensif, que celui-ci oublie quelque chose des explications qu'il donne du problème ou même de sa manière de l'aborder. Quand on campe des personnages intégrés dans un milieu et engagés dans un combat, social ou politique, et qu'on les réduit à – et justifie par ceci uniquement, on retranche de leurs dimensions, de leurs projets et desseins et l'on commet une action tout aussi grave et erronée que de ne les intégrer nulle part. Les gens ne sont pas seulement dépendants du social, de l'économique, du politique, mais aussi de la biologie et de l'esprit, de la terre et des astres, de la météorologie et des puissances obscures. Séparer les hommes du cosmos par une individualisation équivaute à les séparer par le plan politique, où l'on n'élargit même pas le champ des influences, mais – ce qui est pire – où l'on procède à une déchirure, une mutilation, une amputation de l'homme.

C'est en ce sens que Jean Giono opère dans *Batailles dans la montagne*: il coupe les liens avec le politique, le social, en fait il élimine le plan des événements du monde actuel, qui ne sert pas à expliquer l'homme d'aujourd'hui, mais demande à être lui-même expliqué, qui n'est pas cause, mais à son tour effet de plusieurs causes. Les hommes de Giono sont ainsi intégrés dans un drame, dans un combat, dans un affrontement cosmique de forces. Et ses rapports à lui avec l'actualité, avec tout ce qui caractérise l'homme contemporain, impliqué dans le politique et le social, n'en sont nullement amoindris; le propos politique est, non pas exposé, mais incorporé, il devient la substance même du roman. Tout ce qui est épouvante, lutte tragique avec ses prochains et avec le destin, héroïsme (héroïsme surtout – tous les gens dans ce roman sont héroïques, plus précisément des «combattants») apocalyptique, grave sentiment d'incertitude, du poids des forces adverses et surtout, au-delà des désastres, la foi – tellement moderne (les bâtisseurs d'un monde nouveau, etc.) – en l'homme, en sa victoire, en son pouvoir, supérieur aux déchainements aveugles, tout s'y retrouve.

Ceux qui voudraient connaître notre époque, l'homme de nos jours, n'auront pas à les chercher dans le document, ni dans les faits bruts, ni dans la politique, mais dans des œuvres comme celle-ci, où le monde contemporain figure comme substantiellement vrai, sans éclairage tendancieux dénaturant.

En même temps *Batailles dans la montagne* nous donne une admirable leçon de ce qui est le culturel. La culture n'est ni document, ni exposition de données, ni abstraction de la réalité, mais compréhension de ce qu'il y a de plus substantiel dans la réalité, intelligence de cette réalité. La littérature «actuelle» n'est certainement pas, Dieu nous en garde, celle des hymnes, de l'étalage de problèmes, de la participation immédiate, extérieure, ostentatoire, voire partielle, fausse de la littérature dite «de combat» [en français dans le texte], mais bien celle où le drame actuel est compris, sans peut-être que l'auteur lui-même le sache, dans la substance et non pas dans le sujet. Celui qui fait de la politique, comme celui qui fait de la littérature politique, se réalise naturellement par des actes, donc en dehors; quelqu'un l'a déjà affirmé: la réalité n'est pas contenue dans la littérature documentaire (la plus superficielle), mais dans la littérature fantastique. C'est-à-dire essentielle.

Eugen Ionescu

(in *Rampa*, 1938, mars 7, pp. 1-2)

«UNE NUIT ORAGEUSE» À L'ÂGE DE 50 ANS

UN FILMOLOGUE ET «UNE NUIT ORAGEUSE»

Florian Potra

Dans l'histoire des rapports entre l'intellectualité roumaine et l'art du film – de Liviu Rebreanu, Mihail Dragomirescu et Tudor Vianu, jusqu'à Camil Petrescu et Constantin Noica ou Eugen Schileru – Ion Cantacuzino occupe une place à peu près unique, en tant que surface et complexité des préoccupations, des contributions théoriques et pratiques, de la dévotion de toute une vie, qui ont transformé le réputé filmologue et historien dans l'un des plus authentiques «hommes de cinéma» de chez nous. Par exemple, son activité d'essayiste et de publiciste radiophonique des années '20–'30 est bien connue, totalement orientée vers l'insertion du film dans la culture vivante du temps, sur un plan supérieur de lecture et de méthodologie critique; ce n'est pas un pur hasard que le volume de 1935 – *l'Usine de contes* s'ouvre sous le signe d'une proposition ambitieuse: «La réalité cinématographique ou Les éléments d'une philosophie du cinématographe», – siégeant avec honneur à côté de l'important *Cours de cinématographie* de D.I. Suchianu. Tout aussi bien connu est ensuite le labeur de chercheur et de pionnier, de fondateur même, de l'historiographie du cinématographe en Roumanie, durant l'ultime partie de sa vie, en défrichant un domaine quasi totalement ignoré, en formant des jeunes gens studieux, capables de continuer et de développer ses premières chronographies, ses premières synthèses d'envergure. Malheureusement, avec la disparition du «docteur», l'activité de ces spécialistes s'est immobilisée.

Moins présentes dans la mémoire et la conscience du public et même des hommes du châtier, malgré leur caractère tout aussi significatif, sont les interventions directes, concrètes, de Ion Cantacuzino dans le flux même de la production de films et, pour cette raison même, j'insisterais surtout sur cet aspect. Plus exactement, je ne voudrais pas insister autant sur le cinéaste proprement dit, sur le scénariste et le metteur en scène de films documentaires – *La Roumanie 1934*, *Coutumes des ancêtres*, *La terre de l'Olt*, *Le château Peleş* sont quelques titres de long- et court-métrages qui pourraient former l'objet de rétrospectives dans cette saison de «révisitations» –, mais (combien relative est la terminologie avec laquelle nous opérons) sur le producteur (délégué), notamment sur son omniprésence dans le laborieux processus – laborieux parce qu'il a duré deux années – de projection, préparation, tournage et présentation en première, le 22 mars 1943, du film *Une Nuit orageuse*.

Nous sommes, donc, pendant les années 1941–1943, mais l'histoire de cette *Nuit orageuse* commence plus tôt. Avant même 1943, lorsque Can-

tacuzino se rappelle dans «Comment j'ai préparé *Une Nuit orageuse*» (dans «Cahier de Documentation cinématographique», n° 12/1969): «L'idée d'une portée à l'écran de la *Nuit orageuse* m'avait préoccupé au temps où je dirigeais la société Indro-film en 1934. Mais le projet de ce temps-là était resté une simple intention. Toutefois, j'ai commencé sa réalisation, en m'amusant à écrire un scénario littéraire du film – sans découpage de mise en scène – dans lequel la pièce de Caragiale était vue de manière «cinématographique» et qui existait dans mes tiroirs lorsque je suis arrivé à l'O.N.C. (Office National Cinématographique, n.n.). J'avoue que c'est à lui que j'ai pensé lorsque j'ai inscrit le sujet dans le plan d'activité de la nouvelle institution, en disant que le scénario *Une Nuit orageuse* était tout prêt». Et si l'institution nouvellement créée – l'O.N.C. – existe comme une «administration commerciale» adaptée aussi à la production de longs-métrages de fiction par la loi du 5 avril 1941, dirigée par un Comité, avec Victor Ion Popa comme chef, – les racines de la *Nuit orageuse* sont, bien sûr, beaucoup plus profondes et plus éloignées dans le temps. Je pense, au fond, à l'obsession également esthétique et organisatrice-économique de Cantacuzino, à son plaidoyer; à sa constante campagne en faveur de la création d'une industrie cinématographique d'Etat, d'un Studio National, comme unique solution possible et viable dans les circonstances de la société roumaine entre les deux guerres. Plaidoyer et campagne qui se manifestent par la création, en 1934, d'un «Fonds national de la cinématographie» (la loi Mavrodi) et qui se concrétise bientôt en la forme initiale

du Service cinématographique de l'Office National de Tourisme O.N.T. (Et je ne peux m'empêcher de préciser, d'autre part, soit même entre parenthèses, à l'autre bout du fil de l'infatigable activité de Ion Cantacuzino, à la justifiée satisfaction avec laquelle l'historien a proposé et obtenu l'adoption – dans les très débattus problèmes de périodisation – de la dénomination de la cinquième période de «l'époque ancienne», 1937–1948: «intervention de l'Etat».)

Donc, afin de pouvoir naître en 1941–1943, *Une Nuit orageuse* a eu besoin non pas de neuf mois, mais d'au moins neuf ans de gestation, durant lesquels ont mûri, tant bien que mal, les conditions d'une cinématographie étatique. Je veux dire et souligner que par sa double initiative – celle de lancer l'idée et d'élaborer une esquisse de scénario, et celle de lutter, en qualité d'écrivain et de critique pour la réalisation d'une nécessité fondamentale, un commencement d'industrie spécifique, d'une part et, d'autre part, par le succès de l'obtention d'autorisations ministérielles en vue de réaliser le film – car il est bien connu que les artistes, les hommes de culture, les intellectuels en général, n'ont pas décidé et ne décideront jamais, ils ne disposent pas, tout au plus ils proposent –, par toutes ses interventions tenaces et opportunes, Ion Cantacuzino se présente comme une personnalité apte à être suggérée comme un modèle d'interaction de la théorie et de la pratique, de la pensée et de l'action, facilitant l'apparition de l'œuvre d'art.

«Naturellement, je ne me forgeais pas d'illusions et je n'espérais pas que notre premier film soit un chef-d'œuvre. Je voulais seulement qu'il soit meilleur que tout ce qu'on avait réalisé jusqu'à ce temps-là. Je voulais encore créer la conviction qu'il était possible de réaliser chez nous des films honorables et que c'était là le rôle de l'O.N.C. Il me fallait donc *une qualité* et je savais que je devais tout tenter pour l'obtenir». L'homme de cinéma, le critique, le filmologue qui, pendant les années '30, écrivait: «... nous devons nous convaincre que le film roumain sera un film artistique ou ne sera rien», conscient qu'au «faubourg de l'esthétique ne peuvent naître que des bastards», a vraiment tout tenté pour obtenir la qualité et nous, aujourd'hui, nous pouvons confirmer qu'il l'a obtenue. Evidemment, dans un ensemble tellement composite, tel l'œuvre filmique, la valeur dépend avec prépondérance de la valeur des parties, c'est-à-dire des nombreux collaborateurs, même si l'on reconnaît au metteur en scène la fonction de «réalisateur principal» (plus tard, chez nous, unique). Or, dans ce sens, l'épreuve brillamment passée par Ion Cantacuzino consistait exactement dans le choix et la nomina-

tion des participants à la genèse du film, en procédant par élimination à partir de la base vers le sommet de la pyramide, bien sûr dans les conditions permises au début des années '40.

Il ne faut pas s'attarder sur la description du passionnant itinéraire des options de Cantacuzino qui a conduit à la cristallisation de l'équipe technique-artistique et à la liste des interprètes. Je me limiterai donc à récapituler les noms de ceux qui figurent sur le générique du film, lorsque les filtres de goût, d'intuition, de culture ont fonctionné avec efficacité, et le docteur Cantacuzino a poussé opportunément les leviers du tact et de la finesse psychologique. Je me permettrai d'insister un peu plus sur la mise en scène et sur le scénario. Comme je viens de le rappeler, il y avait un scénario, une première adaptation du texte de Caragiale, celui de Cantacuzino. Mais, le metteur en scène Jean Georgesco, sur lequel s'était posé le choix du «directeur de production des films artistiques O.N.C.» (cette fonction équivaldrait aujourd'hui à celle de directeur d'une maison de films), ne venait pas les mains vides; il se présentait avec un scénario, et davantage même: avec un découpage viable. «Nous avions sur la table, déjà découpé – continue l'évocation – le scénario que j'avais désiré faire. Il était évident que si je l'avais opéré des éliminations au profit de mon propre texte, j'aurais abouti, dans le meilleur des cas, à quelque chose de semblable; mais le soupçon d'avoir tiré l'inspiration de toutes les idées qui se rencontreraient aurait plané sur moi. De plus, j'aurais perdu une importante partie du délai de préparation du film et de mon propre temps. Donc, j'ai convoqué immédiatement Georgesco et je lui ai demandé s'il acceptait de mettre en scène le film *Une Nuit orageuse*. Il a été d'accord, tout en affirmant qu'il avait toujours travaillé uniquement sur ses propres scénarios. J'ai répliqué que je voulais qu'il mette en scène son propre scénario. Il m'a longuement regardé, comme s'il ne pouvait pas le croire et, ensuite, il m'a demandé si ce n'était pas vrai que j'avais écrit moi aussi un scénario. – Mais, si. Mais je ferai le vôtre parce qu'il est meilleur. Il a été totalement ébahi. Plus tard, il m'a déclaré que c'était pour la première fois qu'il rencontrait en cinématographie un homme disposé à reconnaître les mérites d'un concurrent». Et nous ajoutons que, du point de vue historique, c'était la dernière fois.

«Le scénario que j'avais désiré faire»: qu'est-ce-qu'elle contenait cette «phase écrite» comme lecture philologique-filmique de la célèbre comédie de Caragiale? Où, dans quelles places convergeait la diction de Jean Georgesco avec celle de Cantacuzino? La synchronie est soulignée

par Cantacuzino lui-même dans l'étude *En marge des portées à l'écran de l'œuvre de Caragiale* («Revue Roumaine d'Histoire de l'Art», n° 2/1970): «Le scénario a deviné, dans ses points de gravité, les éléments essentiels de l'art de Caragiale, comme le définissait quelque part Tudor Vianu: „La peinture du milieu contemporain de l'homme qu'il représente et de la manière dont il se meut et parle, constitue l'objet de l'art de I.L. Caragiale». Le film suit, en effet, simultanément et approfondie, au fur et à mesure de l'action, une présentation de la vie bucarestoise de la septième décennie du siècle dernier, dans un milieu de petite bourgeoisie, de commerçants et d'«appropriétaires» et, en même temps, une présentation des hommes composant ce milieu, une description de leur manière de se mouvoir et de parler.

Au-delà du plan de l'action, nous trouvons donc ce plan du portrait psychologique et sociologique qui, à son tour et sur un plan sous-entendu, évoque le grand ensemble d'une communauté sociale d'un certain type et d'un certain temps, en fixant satiriquement son influence dénaturante sur chacun de ses composants. De cette manière apparaissent la richesse des significations, la densité des sens qui, devinés par le spectateur au-delà de ce qu'il voit et entend, lui donne la satisfaction de la création artistique».

Mais Cantacuzino n'a pas établi seulement l'auteur du scénario et de la mise en scène. On lui doit aussi le choix d'Aurel Jiquidi, le fin dessinateur et graphicien familiarisé avec la typologie caragialesque, pour l'élaboration des esquisses des costumes et du décor. Au «directeur de production» revient également le mérite d'avoir «découvert» Ștefan Norris comme architecte exécutant de la scénographie et surveillant du plateau. Cantacuzino appelle et engage le remarquable opérateur Gérard Perrin et les époux Stuhr pour le maquillage; il prie Suzana Vasilescu d'exécuter les costumes des femmes et H. Raf-topol, ceux des hommes. Et de nouveau, dans le domaine des secteurs «principaux»: la musique est confiée à Paul Constantinescu, tandis que commence l'odyssée de la distribution des rôles, vécue côte à côte avec le metteur en scène; la revue «Cortina» avait initié un véritable référendum national parmi les lecteurs, en attirant ainsi l'opinion publique dans son entier. Les noms des acteurs figurant sur le générique ne sont pas ceux programmés initialement; il y a eu plusieurs variantes et on sait aujourd'hui que l'interprétation des personnages de la comédie – tous les acteurs ont débuté, à cette occasion, en cinématographe – a résisté à l'usure des quatre décennies qui se sont écoulées depuis la première: Giurgaru, Maximilian, Demion, Beligan, Gheor-

ghiu, Iordănescu-Bruno, Ciprian sont des noms qui, figurant seulement sur le frontispice de la *Nuit orageuse*, restent inscrits en majuscules dans la mémoire de la postérité.

Le film de Jean Georgesco n'a peut-être pas fait époque; mais, à coup sûr, il a représenté ce que Ion Cantacuzino lui-même définissait comme «le moment de la *Nuit orageuse*». L'historien écrit plus tard: «Avec l'intention immédiate de valoriser les possibilités latentes qui existaient chez nous pour la production cinématographique. C'est peut-être le véritable mérite du film *Une Nuit orageuse*. Le moment *Une Nuit orageuse* termine la longue suite d'essais qui l'avaient précédé mais, en même temps, il se distingue fondamentalement de ces essais, parce qu'il représente l'objectif d'une véritable activité cinématographique, telle celle qui pourra se développer dans les conditions d'une technique avancée et d'un appui de l'Etat» (*Moments du passé du film roumain*, Bucarest, 1965).

Une Nuit orageuse a maintenant son histoire chronique, on peut ajouter, même sa légende (je pense, par exemple, à la pathétique aventure du travelling en morceaux ou à l'élargissement «apparent» du plateau par le capitonnage des parois avec une toile noire afin de faire place au jardin «Union»). On lui connaît les qualités et les limites; la valeur des contributions individuelles et collectives est relativement facile à mesurer, la place de ce film dans «le musée imaginaire», ou plus exactement dans la «cinémathèque imaginaire» de chacun de nous et dans celle nationale, est occupée avec autorité et le prestige de l'œuvre augmentera, probablement, avec le temps.

En écrivant ce qui précède, mon intention a été d'attirer l'attention des lecteurs sur la décisive, essentielle participation de Ion Cantacuzino à la réalisation de cette importante performance de la cinématographie roumaine de «l'époque ancienne», à titre d'organisateur, animateur, homme de culture et filmologue avec «des mains» en action. Sur l'affiche de la première *Une Nuit orageuse*, dessinée par Aurel Jiquidi, entre le nom du metteur en scène et le nom du compositeur, figure – pour la première et dernière fois avec un tel relief – le nom du directeur de production: Ion Cantacuzino. Ainsi, l'expérience et la «leçon», riche en ferments pour notre actualité aussi, du «moment» de *La Nuit orageuse* conduisent à une conclusion bénéfique, à proposer comme slogan dans la pratique de la production cinématographique roumaine usuelle: «Les hommes de culture sur les affiches de nos films!» ou bien, dans une formule atténuante: «Des hommes de culture aussi nombreux que possible sur les affiches des plus nombreux films roumains!» Ce qui signifie, bien sûr: de la production des films...

Un scénario dont les feuilles jaunies par le temps ont de la peine à se tenir ensemble, dans une couverture fragile, jadis soignée, porte sur sa page de garde l'inscription: «Le premier tour de manivelle, aujourd'hui, samedi, le 10 janvier 1942, en présence du ministre Marcu et de Jean Georgesco, Ion Cantacuzino, Alexandru Giugaru, Maria Maximilian, Iordănescu Bruno, Radu Beligan» (je n'ai cité que quelques - uns des réalisateurs du film, qui ont signé en qualité de participants à cet événement).

A l'échelle de l'histoire du cinématographe en général et de l'histoire du cinématographe roumain en particulier, un film qui fête son jubilé peut être considéré comme ayant une considérable ancienneté, pareille à celle d'un tableau datant depuis trois siècles, au moins. Et si nous pensons que le principal créateur de la pellicule, le metteur en scène et scénariste Jean Georgesco est presque centenaire, lui aussi, la projection temporelle gagne des contours à part.

Mais, au-delà de toutes considérations sentimentales, peut-être, l'anniversaire de 1993 de *La Nuit orageuse* (nous avons tenu compte de la date de la première: le 22 mars 1993), nous pousse et même nous oblige à certaines réévaluations nécessaires du statut des transcriptions à l'écran dans le contexte du cinématographe national. Peut-être plus, mais de toute façon plus visible que dans d'autres territoires de l'art du spectacle, dans le domaine de la cinématographie autochtone, une certaine idéologie que nous désirons disparue, a fait de véritables ravages. Jadis très estimés, les cinéastes assistent aujourd'hui à la menace inéluctable de la révision de leur filmographie ou, pour le mieux, de son ignorance. Le cas de Malvina Urșianu (et ce n'est pas le seul) – metteur en scène consacré par la critique en tant que véritable «auteur de film», restée à présent avec seulement un, deux titres à citer – est éloquent. Par le jeu du hasard, la veille même de la révolution, plus précisément, au début de décembre 1989, la Maison d'édition *Meridiane* lançait un livre qui se voulait une tête de série, intitulé *De la scenariu la film: Serata*¹ (Du scénario au film: La Soirée), livre consacré à une pellicule concernant une invraisemblable action communiste de la nuit du 23 août 1944. Quoique construit avec une certaine (discutable) application, il est très difficile de supposer que le film de Malvina Urșianu puisse trouver aujourd'hui un diffuseur et son cas est loin d'être singulier (singulière est

NOTES MARGINALES AU JUBILÉ D'UN FILM: «UNE NUIT ORAGEUSE» DE JEAN GEORGESCO

Olteea Vasilescu

restée seulement la non-méritée publicité éditoriale). La plupart des longs métrages de fiction, réunis sous le réceptacle de la soi-disante «épopée cinématographique nationale», sont difficilement récupérables maintenant, car, dans le plan de leurs contenus, ils sont minés par des déformations et même des falsifications grossières de l'histoire. Et si, aux films dédiés au passé, nous ajoutons ceux concernant la construction de la société socialiste multilatéralement développée ou la formation de «l'homme nouveau», le nombre des pellicules viables baisse considérablement.

Cette parenthèse ne constitue pas absolument une félicitation implicite pour une action restée non-finalisée. Une histoire complète du cinématographe roumain, terminée il y a quatre, cinq ans, ne serait probablement plus capable d'enthousiasmer quelqu'un à présent. Et pourtant, il faudra réaliser une pareille histoire à un moment donné. Il est plus qu'évident qu'à une «sélection» préalable, absolument obligatoire, nombre d'essais cinématographiques, aimablement et même tumultueusement appréciés jadis, dégringoleront le socle sur lequel ils ont été injustement propulsés. La réalisation de cette opération s'annonce difficile, les souffrances de ceux qui sont impliqués dans les appréciations de valeur amendables étant très proches des tourments de notre ahurissante «économie de marché» actuelle. Mais, les résidus une fois éliminés, nous pensons que ce qui restera sera digne de l'attention nuancée des futurs chercheurs de l'écran national.

Dans cette catégorie des « vainqueurs », un groupe compact représente les œuvres littéraires portées à l'écran. Les plus solides réussites du cinématographe roumain de tous ses temps (et il serait suffisant de penser aux films comme *Une Nuit orageuse*, *Notre Directeur*, *Au Moulin de bonne fortune*, *La Forêt des pendus*, *La Révolte*, *La Reconstitution*, *Felix et Otilia*, *Les Noces de pierre*, *L'Esprit de l'or*, *La Course*, *Au-delà du pont*, *Stop cadre à la table*, *Falaises de sable*, *Adèle*, *Pas de deux*, *Jacob*, *Pourquoi sonne-t-on les cloches*, *Mitică?*, *La Balance*) tirent leur substance de la littérature, leur point de départ est une œuvre littéraire plus ou moins connue par le large public. Au premier plan des écrivains transposés à l'écran, à une considérable distance des suivants classés. se place Caragiale; plus d'une vingtaine de pellicules de différentes dimensions ont été réalisées sur des textes de Caragiale, sans parler des scénarios destinés à la télévision. En tête de série et d'une importance certaine (évidemment du point de vue de la valeur intrinsèque, non pas de celui de la stricte chronologie) brille, aujourd'hui tout comme hier, *Une Nuit orageuse*.



Revu à des intervalles assez longs, « le vieux » opus de Jean Georgesco se révèle chaque fois comme un film frais, dont l'écoulement du temps ne lui a altéré que le corps et nullement l'esprit. Le corps en celluloïd, extrêmement fragile, a été mutilé par des gens de mauvaise foi qui dirigeaient les affaires de la cinématographie nationale à une époque que nous souhaitons totalement révolue. L'excès de zèle et de fausse pudeur de certains « culturalistes » stalinistes des années '50 ont irrémédiablement détruit deux excellentes séquences. Le film que nous pouvons voir aujourd'hui de temps en temps à la Cinémathèque et à la télévision ne dure plus que 65 minutes contre les 80 minutes initiales, car, en dehors des séquences ci-dessus nommées, plusieurs mètres à chaque bout de bobine ont été perdus du fait de la négligence de manipulation, sans parler de la disparition bizarre du négatif d'une œuvre cinématographique appartenant au patrimoine culturel national, dans un incendie dont les causes n'ont pas été élucidées. Malgré tout, l'écoulement des années, loin d'en éliminer les vertus, a plutôt l'air d'avoir insufflé une nouvelle jeunesse à ce film. Ce que, il y a près de trois décennies, Ion Cantacuzino définissait comme « le moment la *Nuit orageuse* »², s'est imposé décidément à titre de véritable repère filmo-

graphique, comme un vrai modèle de référence pour toutes tentatives similaires ultérieures. Mais, *la Nuit orageuse* constitue bien plus: le film demi-centenaire réalisé par Jean Georgesco marque une réussite non seulement sur le plan strict de l'écran autochtone. Parce que – et nous ne nous lasserons pas de le répéter –, malgré la reconnaissance aujourd'hui (relative) de ses vertus éminemment cinématographiques, même si, peut-être, insuffisamment pénétrées, les sens culturels majeurs de cette production ont été à peu près intégralement mépris. Car la valeur de *la Nuit orageuse* n'est pas seulement celle d'une pointe de la filmographie nationale, mais, et surtout, celle d'un pionnier en matière de représentations caragialiennes. Sans jamais se présenter comme un « théâtre en conserve », bien au contraire, offrant des qualités de spécificité audio-visuelle pérennes, ce film se maintient en même temps comme un excellent spectacle; la première du 22 mars 1943 confère pour la première fois de la cohérence esthétique à la bien connue théorie de Maioresco sur les comédies de Caragiale qui « nous montrent l'aspect de certains sentiments humains, les mêmes d'ailleurs pour tout le monde, mais manifestés ici avec une note spécifique, c'est-à-dire sous les formes d'un faux lustre de civilisation occidentale, faufilée précipitamment jusqu'à cette couche et transformée là en une véritable caricature de la culture moderne »³.



On a souvent parlé de la pénétration dans la conscience publique d'une multitude de répliques et de dialogues de la pièce *Une Nuit orageuse*, devenus au long des années, semblables à ceux provenant d'autres comédies de Caragiale, des emblèmes authentiques d'une suite d'époques révolues. En gardant rigoureusement les proportions, nous observons qu'on a parlé, en échange, d'une manière extrêmement rare de la pénétration dans la conscience cinéfile (dans la conscience culturelle, en général) des images du film du même nom. Car nous avons tellement habitué notre vue à l'ombre du « tube » et des lunettes de Rică, projetés de manière expressionniste dans la « nuit ténébreuse », nous avons tellement habitué notre ouïe aux accents du « Ta-ra-ra Bùm-ba-ra » que nous avons presque oublié leur origine. En associant, surtout mentalement, le texte de Caragiale aux mémorables séquences de cette pellicule, nous négligeons parfois de penser à « *moment la Nuit orageuse* »⁴ comme à une négation presque totale (évidemment, implicite) du passé, en l'espèce aux montages scéniques précédents.

Le mérite essentiel d'avoir opéré un changement fondamental d'optique, tant dans la tradition de l'interprétation des populaires personnages – interprétation orientée antérieurement surtout sur la voie de l'exagération et de la caricature – que dans celle de la configuration de l'époque et du milieu ambiant revient au metteur en scène et au scénariste Jean Georgesco. Sans dissiper des arguments verbaux, le cinéaste a compris dès lors ce que Șerban Cioculesco allait définir plus tard comme «l'urbanité des héros de Caragiale»⁵. En effet, «l'aspiration vers un niveau de vie supérieur et de comportement»⁶ des personnages, engendrée par une «situation matérielle prospère»⁷, ainsi que d'autres traits cachés à des regards superficiels, comme par exemple «la pudicité»⁸ des personnages ou bien la mise en relief d'un langage spécifique dans lequel «la grossièreté se mêle à la civilité»⁹ ont reçu dans le film les brillances d'une expressivité inaltérée.

Une interview, accordée par Jean Georgesco pendant la période initiale du tournage, nous apparaît aujourd'hui particulièrement édificatrice quant au caractère novateur de la conception de la mise en scène, quant à la vision moderne, d'essence maiorescienne, concernant les héros de Caragiale qui «vivent dans une humanité et un comique qui dépassent leur masque occasionnel»¹⁰. Pour la première fois, Veta abandonne les formes archiconnues, elle n'évolue plus en «peignoir de faubourienne»¹¹, en gagnant sur la pellicule une dimension que la critique littéraire allait approfondir à peine ultérieurement: «l'intensité de vivre, à ce seuil crépusculaire de la féminité, de la dernière et peut-être de son unique passion»¹². Le réalisateur cherche – et il réussit en bonne mesure – à convaincre les spectateurs que «Veta est tout de même une véritable dame», que «dans toute sa conduite, dans tout son drame de femme, il n'y a que décence»¹³. Pareillement à d'autres représentants de sa catégorie sociale, «elle allait à 'l'Union Suisse', lieu de rencontre du beau monde, tout comme la femme d'un grand commerçant va aujourd'hui à l'Opéra, enveloppée de fourrures coûteuses»¹⁴, déclarait Jean Georgesco pendant les tournages d'il y a un demi-siècle, en lançant à cette occasion une interrogation troublante, dont il a cherché la réponse dans le film proprement dit. «Elle habitait le faubourg? Mais elle ne savait pas que Dealul Spirei était à l'époque un faubourg ou un quartier coquet (...). Nous voyons surtout que Messire Dumitrache possédait une maison à étage, ce qui constituait alors le signe d'une authentique élégance»¹⁵.



La subtilité de cette réponse réside dans la configuration audio-visuelle même du film. Depuis les inflexions orientales de la musique de Paul Constantinesco et jusqu'aux détails scénographiques imaginés par Ștefan Norris – les deux compartiments rigoureusement supervisés par le metteur en scène – tout converge vers la réplique précise et expressive d'une «tranche de vie» spécifique à la fin de siècle de Bucarest. Ainsi, le faubourg Dealul Spirei se présente comme un village un peu plus élevé, avec des maisons enfouies dans la verdure, avec des petits bancs à la porte, avec des légumes cultivés derrière le fameux terrain désert de Bursuc et avec des coqs chantant triomphalement à la pointe du jour. Des vestiges du rural surgissent partout (toute une faune, composée de chevaux, chiens, poules, canards fait sentir sa présence, une performance totalement méritoire étant donné les vicissitudes des tournages, déroulés dans des conditions de camouflage, sur un plateau minuscule de 18/11 mètres), réussissant à dépasser les insignes de l'urbain. Seuls l'intérieur du logement de Messire Dumitrache et le Jardin «l'union» constituent des ambiances rattachées à la ville. Élégamment habillés; selon une mode parisienne à dessein décalée de deux ans, les personnages (et surtout Veta, Zița et Rică) se meuvent d'une manière désinvolte, dans un cadre scénographique d'une hétérogénéité élaborée.

Le spectateur contemporain du film *Une Nuit orageuse*, surtout celui qui est familiarisé avec les nouvelles interprétations de Caragiale (de la mise en scène théâtrale et de la critique littéraire) qui ont proliféré spectaculairement durant les décennies sept et huit, ne peut éviter d'être surpris par le ton serein de ce film mémorable, même après une seule vision. Malgré les «libertés» et les «nouveautés» qui ont irrité et même choqué certains gens lors de la première, Jean Georgesco a construit son édifice audio-visuel en partant de la stricte lettre du texte dramatique – pour lui sacro-saint – et non du possible contexte des significations, générateur de suppositions infinies – contexte tellement spéculé par les exégèses du présent.

Aujourd'hui, tout comme il y a cinquante ans, *Une Nuit orageuse* continue d'être une œuvre cinématographique d'une clarté classique. C'est à peu près sûr que, s'il eût encore l'occasion de se pencher sur le sujet, le metteur en scène n'aurait

pas essentiellement modifié son point de vue. Sans ignorer les accents critiques de la comédie inspiratrice, mais pas un instant attiré par le mirage de l'expérience, Jean Georgesco ne considère pas la pièce de Caragiale comme une «horrible tragédie de la mystification»¹⁶, «un lieu sombre, hanté par des élans absurdes, où des êtres lamentables se précipitent les uns sur les autres, en utilisant tous les accessoires des sentiments humains, en un essai pénible de remplir avec quelque chose, par quelque chose, l'immense vide qui les suffoque»¹⁷. Soutenir qu'une «sensation de cauchemar traverse *la Nuit orageuse*»¹⁸ reste en une telle vision, une pensée tout aussi inacceptable que celle qui transforme le ridicule Rică Venturiano en un «personnage odieux»¹⁹, «qui ne sait pas faire une différence entre Veta et Zița»²⁰. Au contraire, l'implicite adhésion à l'idée de Maioresco, du réalisateur du film («la seule moralité que l'on peut demander aux comédies de M. Caragiale est la présentation de types, sentiments et situations vraiment humains qui, par leur récit artistique soit capable de nous transporter dans le monde imaginé par l'auteur et – par l'éveil de puissantes émotions – dans ce cas de gaieté – de nous oublier nous-mêmes dans nos intérêts personnels et de nous élever à une vision purement objective de l'œuvre produite»²¹), rigoureusement transférée à l'écran, modifie radicalement Rică Venturiano, réduit au ridicule sur la scène, un pauvre schéma, «presqu'une caricature»²², en le transformant en un être proche de la normalité, capable de vivre «dans son entière humanité, dans toutes les situations de sa vie»²³.



Afin d'acquérir une autonomie esthétique réelle, un film construit à partir d'une œuvre littéraire doit couvrir, en principe, deux niveaux fondamentaux de «lecture» sur le parcours de son chemin pas toujours simple, mais souvent simpliste, qui lie le texte littéraire de l'œuvre filmique finie. Le premier de ces niveaux, résultat du parcours proprement dit de la littérature-sujet sera suivi, dans le cas des films de substance, par un second niveau, lié à la capacité du cinéaste auteur de reproduire la réalité en film.

Aujourd'hui, lorsque des exégèses caragialiennes variées découvrent sans cesse des sens cachés à une dramaturgie placée dans «le point difficilement accessible d'une synthèse harmonieuse entre l'idéal classique de la simplicité et l'idée shakespearienne du réalisme et de l'abon-

dance»²⁴, les actions entreprises par Jean Georgesco pour déplacer la pièce de la scène sur l'écran apparaissent à certaines vues superficielles merveilleusement faciles, aisées. Le scénariste n'a rien fait d'autre que «cinématographier» les divers racontars des héros («il n'a pas été trop difficile pour le metteur en scène Jean Georgesco de les faire vivre avec les acteurs sur l'écran, dans le film créé d'après la comédie de Caragiale»²⁵, affirme nonchalamment un critique au sujet des personnages compris dans la distribution de la pièce). Il a utilisé les répliques et les dialogues du grand écrivain, en opérant *seulement* certaines mutations et découpages non-significatifs. Il a *seulement* élargi, dans l'espace et dans le temps, une comédie en deux actes, avec un décor unique, composé par son auteur dans le total respect des règles des trois unités. La diminution d'une contribution créatrice exceptionnelle s'est manifestée dans ce cas non pas par la négation (ceci n'aurait pas été possible), mais par la quasi-ignorance de l'initiative du précurseur qui, sans ambition théorisante, avait intuit alors, durant la période de l'élaboration du film, ce qui allait être défini, beaucoup plus tard, comme *la teichscopie* du théâtre de Caragiale²⁶. «J'ai relu *Une Nuit orageuse* avec intention de cinéma et j'ai constaté que cette comédie constitue un scénario parfait, je pourrais dire un scénario comprimé»²⁷, déclarait le cinéaste en 1942. «Elle comprend beaucoup de sens épique qui dépasse le cadre étroit de la scène, mais évolue admirablement dans le métrage cinématographique. Sûrement, les possibilités du théâtre, auquel Caragiale a dédié son génie, n'ont pas été toutefois à la mesure de ce génie»²⁸.

Outre les sept personnages proprement dits de la pièce *Une Nuit orageuse*, sont également cités: Tache le Savetier qui ne veut pas sortir à l'«izirici» (exercice militaire), «Mă-sa» (sa mère) qui donne l'assurance que Tache souffre de la fièvre typhoïde, «Popa Zăbavă» de l'église «Sfântul Lefterie» et «Popa Tache», le parrain du Savetier, Ghiță Țircădău le goujat et fripon de Zița, Dincă l'ouvrier qui fixe à l'envers le numéro de la maison de Messire Dumitrache provoquant ainsi tout le malentendu, Tușa (la tante) qui va au lit en même temps que les poules.

Le scénariste du film *Une Nuit orageuse* restructure les données de la trame, en se servant copieusement des partitions narratives des «personnes» de la comédie par l'intermédiaire desquels Caragiale lie la scène au monde du dehors,

sans jamais violer les lois des pièces «bien construites». «Le personnage qui n'apparaît pas»²⁹, grande présence «absente» en théâtre, acquiert sur l'écran un statut nouveau, d'une facture à part. Parmi ceux nommés plus haut, Țircădău, Tache le Savetier, Tușa et Dincă l'ouvrier obtiennent dans le film des identités précises, ils se meuvent en s'exprimant avec leurs propres mots, repris ad litteram des racontars des «personnages qui apparaissent» (comme dans le cas de Ghiță Țircădău et de Tache) ou inventés «à la manière de» par le réalisateur (tels Tușa, l'ouvrier Dincă ou la mère du Savetier). En compagnie des «secondaires» venus des coulisses, qui s'alignent de manière désinvolte aux sept «principaux» installés dans le film directement des planches de la scène, toute une galerie de figures pittoresques, imaginées intégralement par le scénariste (Neica Ion = oncle Ion, l'Arménien avec le moulin à café, le trompettiste, le marchand ambulant de légumes, le supérieur de la garde civique, etc., etc.) peuplent le cadre cinématographique, en contribuant décisivement à la configuration de cette couleur d'époque tellement particulière, emblématique pour le style adopté.



Parmi les transpositions spectaculaires plus connues de la comédie *Une Nuit orageuse* (décidément, avant la pellicule dont nous nous occupons, il ne peut s'agir que de montages de théâtre), le film paru en mars 1943 est indiscutablement le plus proche des observations d'un Lovinesco, d'un Ibrăileanu ou de Mihail Dragomiresco, concernant l'historicité de la dramaturgie de Caragiale. «Et plus le temps à s'écouler sera long, et avant que les prototypes de ses comédies ne disparaissent, plus sera mise en relief la valeur de ces ouvrages dramatiques. A leur vie propre s'ajoutera le parfum historique qui donne son charme aux véritables œuvres classiques»³⁰.

On a souhaité – et en bonne mesure on a réussi – que le film de Jean Georgesco soit aussi une reconstitution fidèle de l'époque, une reprise audio-visuelle précise et expressive, à «parfum historique» de quelques-uns des mœurs et des mauvaises habitudes de la fin de siècle bucares-tois. Cet important but de l'action esthétique, en l'espèce le labeur de découper une «tranche de vie» aussi cohérente que possible du point de vue documentaire, mais surtout artistique, perce avec aplomb de presque tous les compartiments de la synthèse filmique.

Les efforts du metteur en scène ont été sans cesse concentrés vers l'obtention d'une authenticité maximale. L'impossibilité de réaliser un projet lui provoque des regrets amers et prolongés: «Je ne me pardonnerai jamais de n'avoir pas réussi à trouver le vrai costume du supérieur de la garde civique de 1876 et que nous avons été obligés d'habiller Iordănescu-Bruno d'un uniforme modèle 1900»³¹. Depuis les vers et la musique de couplets des années de «l'union» (découverts après de laborieuses investigations dans les greniers et les antiquaires) jusqu'à l'attention accordée au plus insignifiant objet de décor³² (le moulin à café de l'Arménien, les meubles et les tableaux du logement de Dumitrache, le journal lu par Ipingesco, les revues qui provoquent des émotions à Zița, etc.), tout est «de l'époque» et «de la-bàs», et respire l'air des choses d'autrefois. Contrairement à certaines apparences, contrairement à l'indiscutable recherche documentaire du réalisateur, celui-ci reste un grand sentimental, un affectueux frénétique des âges passés. Son attitude non-crispée vis-à-vis des héros de Caragiale, sa clarté intérieure, se traduisent en une certaine tendresse difficilement cachée quant aux richesses contenues dans le tiroir de la grand-mère. Mais, dans ce cas, la sincérité n'équivaut pas du tout à l'adhésion, à une sympathie sans réserves à l'égard des tribulations de Titircă, Rică et compagnie. Au contraire, n'étant pas ponctuée par des «duretés» tellement fréquentes dans les montages scéniques contemporains, l'attitude du réalisateur par rapport au ton démystificateur du théâtre de Caragiale, n'est pas du tout conciliante mais seulement marquée par un constant et extrêmement subtile détachement ironique. Une ironie «douce» bien sûr comparative-ment aux grincements d'autres versions ultérieures, mais qui n'oublie pas de viser la crédulité et «l'ambition de familialiste» de Messire Dumitrache, l'autorité obtuse de Chiriac, la suffisance méchante du chef de la garde civique, la passion larmoyante de Veta, la superficialité de Zița, la fanfaronnade culturelle-politicarde de Rică Venturiano, à savoir précisément les fondements caractérologiques des fameuses «personnes» de la comédie, représentants dans le film une petite bourgeoisie avec des habitudes patriarcales, mais située en pleine ascension sur l'échelle du capital.

Comprenant une dominante essentielle à la pièce inspiratrice, le signataire du mémorable film touchant l'âge du jubilé a soutenu avec un exem-

plaire résultat esthétique son point de vue; considérant *Une Nuit orageuse* plutôt comme un «drame joyeux» qu'une «comédie satirique», il l'a placée rigoureusement à une époque historiquement déterminée. «Car, Caragiale nous intéresse aussi pour le motif que son œuvre nous transmet l'image unique d'un temps et de mœurs à jamais disparus (...). Le théâtre comique de Caragiale a une historicité à part, vive et sensible, chargée de saveurs et de pittoresque; l'ineffable caragialien est, à ce point de vue, lui-même, par soi-même, une valeur documentaire-historique»³³.



Lue avec les «yeux du cinéma», *la Nuit orageuse* acquiert, comme nous l'avons vu, de rares dimensions spatio-temporelles. En écartant les murs de «la chambre du faubourg avec des meubles en bois et en paille», les personnages évoluent dans l'espace; ils se baladent au Jardin «l'union», au tribunal de contrée, sur le terrain vague, au bistro, dans la maison de Zița, sur les rues du faubourg, dans la cour et la maison de Messire Dumitrache, leurs péripéties gagnant maintenant en amplitude. Parmi toutes ces balades, les deux séquences de l'«l'union» (et surtout la seconde, dilatée au niveau d'un véritable épisode) se sont fermement inscrites dans la mémoire des spectateurs, étant dépositaires de tout un arsenal de procédés cinématographiques, extrêmement modernes, d'une poétique digne d'un authentique auteur de film.

Regorgeant de «figures» nouvelles, dont le brillant auteur de couplets I.D. Ionesco, interprété avec verve par l'acteur Miluță Gheorghiu du Théâtre National de Jassy, l'«l'union» devient un véritable univers, un microcosmos social et humain d'une rare force de suggestion. Tourné comme d'ailleurs tout le film en prise directe, cet épisode témoigne avec évidence des exceptionnelles qualités de mimique et photogénie d'Alexandru Giugaru (un Messire Dumitrache qui «joue» sa jalousie en une dynamique des regards avec des subtilités de quart de ton) et de Radu Beligan (un Rică Venturiano, avec des gestes construits en filigrane), tous les deux trop peu expérimentés à l'époque dans les détours du septième art (ce film a constitué le début cinématographique de Radu Beligan). Évoluent également avec une remarquable économie des moyens d'expression, mais plus sûres que dans toute autre séquence, Maria Maximilian (Veta), Florica

Demion (Zița), ainsi que plusieurs non-professionnels, dont les caricaturistes Gion et Silvan, capables d'une figuration plus qu'«intelligente». Le personnage collectif de l'«l'union» constitue le «clou» de *la Nuit orageuse*, la grande «trouaille» du réalisateur.

Sans se départir du texte dramatique, le film renonce à la règle des trois unités, se permettant ainsi des «libertés» charmantes. Portée à l'écran, la pièce reçoit, comme nous l'avons déjà dit, non seulement de nouvelles dimensions spatiales, mais elle se dilate aussi dans le temps, déroulant son action (elle aussi à son tour ordonnée selon les raisons de la narration cinématographique) sur le parcours de trois jours et trois nuits. Les «personnes» bien connues se présentent facilement, mais en conformité avec la logique de l'écran sans détourner toutefois quelque chose des sens majeurs de la comédie de Caragiale. Nous apprenons dès le commencement l'existence de l'idylle de Veta et Chiriac (ce n'est pas du tout par hasard qu'apparaît symboliquement le fameux fichu en début et en final de la pellicule) lorsque nous ne connaissons pas encore les doutes de Titirecă, qui nous seront dévoilés au fur et à mesure, en doses millimétriquement calculées. Le célèbre dialogue de la première scène du premier acte, entre Messire Dumitrache et Ipingesco, est réparti par étapes, la première apparaissant relativement tard, à peine lorsque nous sommes informés de l'existence de Rică Venturiano, de l'«l'union» et des autres figures, après avoir été bien édifiés sur la personne que l'épouse avait choisie pour cocufier l'illustre propagateur de «l'honneur de familialiste».

D'autres scènes de la comédie sont découpées selon les rigueurs de l'écran, avec un soin infini pour protéger les paroles de toute possible et indésirable redondance. Le monologue de Spiridon sera reproduit exactement, mais en trois parties distinctes (lorsqu'il est endormi et lorsqu'il est «éveillé»), tandis que des bribes du verbiage ronflant de Rică de la fin de la pièce apparaissent dans le film au début, à l'occasion de la rencontre de ce dernier avec Ipingesco dans le bureau des Archives; rencontre totalement inventée, mais pleinement justifiée parce que, comme on le sait, le chef de la garde civique est celui qui, en reconnaissant l'inquiétant publiciste, le sauvera des représailles conjuguées du tandem Dumitrache-Chiriac.

Ces représailles culminent en une séquence anthologique, de grande virtuosité des mouvements de l'appareil. Par une suite rapide de travel-

lings d'avance, Rică, cet être persécuté, égaré sans aucune chance de salut au milieu de la chambre de Veta, a l'air d'être «écrasé» par ses agresseurs qui se précipitent sur lui venant de trois directions différentes; un plan d'ensemble en plongeon accentue la sensation subjective d'oppression mais pour un instant seulement, car le final rétablira promptement la situation, instaurant une définitive et radicale réconciliation générale.

Tourné intégralement sur le minuscule plateau de l'Office National de la Cinématographie (O.N.C.), le film *Une Nuit orageuse* respire, d'une manière surprenante, l'air pur des grands espaces. Par contrepoint avec les moments diurnes (dont la rencontre muette, sur le terrain vague, de Rică, Zița et Spiridon, reste un modèle de réalisation créatrice des procédés de la comédie burlesque), «la nuit» de Caragiale devient sur l'écran vraiment «inquiète, tumultueuse, opprimée par des terreurs froides et des hallucinations comiques, un territoire de l'attente anxieuse et de l'énorme mystification»³⁴.

Dans les rues reconstituées (tout le film a consommé 41 décors qui ont exigé 16.000 heures de

travail et s'est déroulé, en une proportion de 95%, en studio où ont été filmés, par fragments, en fonction des besoins de la production, les intérieurs et les extérieurs) où se déroulent des aventures nocturnes palpitantes, et les chiens attaquent Rică Venturiano et Ghiță Țîrcădău, où palpitent les pales lanternes (voir la ronde d'inspection d'Ipingsco et Dumitrache) brille orgueilleusement la lumière de la lune. Des ombres issues de manière menaçante sur les murs accompagnent sans cesse le «student» en droit, soit qu'inspiré il compose dans la taverne une lettre d'amour, soit qu'il se faufile avec le «tube» qui le trahit dans la chambre à coucher de Veta ou que, traqué, il se précipite sur les échafaudages; ces ombres déclenchent des impressions étranges et grotesques à la fois, elles configurent nettement une atmosphère caractéristique, portant les insignes stylistiques d'une authentique personnalité du metteur en scène qui – selon l'affirmation du passionné chercheur de l'écran national, le véritable auteur moral de *la Nuit orageuse*, le toujours regretté Ion Cantacuzino – a été destiné «à mettre son nom comme la pierre de touche au futur art et à l'industrie cinématographique roumaine»³⁵.

¹ Du scénario au film. *La Soirée de Malvina Urșianu*. Etude introductive et dossier cinématographique: Roxana Pană, Bucarest, 1989.

² «Le moment *La Nuit orageuse* achevait la longue série d'essais qui l'avait précédé mais, en même temps, il s'en différenciait fondamentalement, parce qu'il représentait la promesse d'une véritable activité cinématographique, telle qu'elle se déroulera dans les conditions d'une technique avancée et d'une aide de l'Etat (...). C'était le dernier moment des débuts du film roumain. Sa véritable histoire allait commencer bientôt après cela» (Ion Cantacuzino, *Moments du passé du film roumain*, Bucarest, 1965, p. 37).

³ Titu Maiorescu, *Les comédies de M. I.L. Caragiale*, reproduit d'après *Caragiale dans la conscience des contemporains*, Bucarest, 1990, pp. 107–108.

⁴ Conf. Ion Cantacuzino, *op. cit.*, p. 37.

⁵ Șerban Cioculescu *L'urbanité des héros de Caragiale*, in S.C.I.A., 29/1982, p. 7.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 8.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Caragiale sur l'écran*, in *Rapid*, 8 avril 1942.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Șerban Cioculescu, *La vie de I.L. Caragiale. Caragialiana*, Bucarest, p. 356.

¹³ Article cité, in *Rapid*, 8 avril 1942.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Alexa Visarion, *Une nuit orageuse*, in *România literară*, 18 février, 1979.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Titu Maiorescu, article cité, in *op. cit.*, p. 116.

²² Article cité, in *Rapid*, 8 avril 1942.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Florin Manolescu, *Caragiale et Caragiale. Jeux avec plusieurs stratégies*, Bucarest, 1983, p. 132.

²⁵ Valentin Silvestru, *Eléments de caragialogie*, Bucarest, 1979, p. 114.

²⁶ Malgré une place unique de l'action ou de quelques très petites modifications du décor, Caragiale réussit à approfondir la scène non seulement par le grand nombre de personnages épisodiques, mais aussi par la *teichscopie* ou par la narration rétrospective de certains témoins qui ont traversé un espace placé en dehors de l'enceinte de jeu: le jardin «l'union» de I.D. Ionesco, le lieu de connaissance de Zița et Rică Venturiano, le vaste labyrinthe de la rue de Dealul Spirei, par la description duquel le dramaturge réussit à démembrer la scène à peu près comme dans un roman» (Florin Manolescu, *op. cit.*, p. 131).

²⁷ Article cité, in *Rapid*, 8 avril 1942.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ C'est le titre d'un chapitre du livre déjà cité de Valentin Silvestru, le seul auteur qui dans son commentaire concernant les personnages des coulisses du dramaturge, se réfère aussi au film *Une Nuit orageuse*. «Tache le Savetier, un bousilleur de bottines, opprimé par la pauvreté, la maladie, la fatuité du sergent, invoque en vain, en face de l'opulent Chiriac, le corps vidé par la fièvre typhoïde, les témoins, le prêtre qui l'a confessé et lui a donné la communion attendant de l'assister à sa mort... Țîrcădău, ébriété, cholérique, type de godelureau âgé, prêt à la bagarre, com-merçant – hé –, par conséquent mieux habillé, avec le bâ-

ton, qui cache la lame dangereuse, tournoyé en l'air de manière provocatrice» (Valentin Silvestru, *op. cit.*, p. 114).

³⁰ Mihail Dragomirescu, *La douzième pièce*, in *Epoca*, 10 janvier 1904, reproduit d'après *Caragiale dans la conscience des contemporains*, Bucarest, 1990, p. 379.

³¹ Jean Georgesco, *Film et scénario*, in *România literară*, 9 mars 1972.

³² Des années plus tard, Radu Beligan remarquait: «Je pense que le mérite de Jean Georgesco était à cette époque le fait qu'il savait avec précision tout ce qu'il devait faire, avant de commencer le tournage du film, jusqu'aux moindres détails. Même des détails qui n'étaient pas à sa charge, par exemple, le choix de boutons, mais qu'il surveillait» (Eva Sirbu, *Histoire de mémoire*, in *Cinema*, 11/1964).

³³ Mircea Tomuş, *L'œuvre de I.L. Caragiale*, Bucarest, 1977, p. 215.

³⁴ Valentin Silvestru, *op. cit.*, p. 222.

³⁵ Avec une stupéfiante prémonition, Ion Cantacuzino écrivait en 1935, donc près d'une décennie avant l'apparition de *La Nuit orageuse*: «Voilà donc la source de tout le mal et de toute l'incapacité des films roumains d'être des films d'art. L'absence des créateurs. Or, nous devons nous convaincre que le film roumain sera un film artistique ou bien il ne sera pas du tout (...). Des films artistiques susceptibles de signifier une recherche cinématographique et une affirmation de l'art roumain, sont les seuls que nous pouvons aspirer à produire. Mais pour cela il faut une seule chose: un homme capable de vivifier l'art cinématographique autochtone (...). Ce serait dommage de ne pas admettre qu'il existe dans toute la Roumanie au moins un homme capable de mettre son nom et son génie comme une pierre de base au futur art et à l'industrie cinématographique roumaine» (Ion Cantacuzino, *L'Usine de contes*, Bucarest, 1935, pp. 169-170).

CENTENAIRE ALFRED ALESSANDRESCO (1893-1993)

«LES NOTES QUOTIDIENNES» D'ALFRED ALESSANDRESCO, UN MÉMORIAL DE LA MUSIQUE ROUMAINE *

Lucia-Monica Alexandrescu

Craintif, pareil à tout artiste sensible, Alfred Alessandrescu met un point d'interrogation et un point d'exclamation à la fin d'une phrase notée le 24 juil./16 août 1922: «Enesco me demande si, au cas où il mourrait en Amérique, je pourrais me charger d'orchestrer *Œdipe* (!!)». Dans sa version pour piano, *Œdipe* était pratiquement fini mais, dans quelques mois, Enesco allait traverser l'océan pour la première fois, afin de faire une tournée de concerts aux Etats-Unis et, peut-être, le souvenir de la catastrophe du «Titanique», dix ans auparavant, était encore vivant dans sa mémoire. Laissant de côté les craintes et les interrogations des deux musiciens, dans cette phrase se trouve, concentrée, la reconnaissance par Georges Enesco d'Alfred Alessandrescu en sa qualité d'unique musicien ayant une parfaite connaissance de la technique orchestrale, ce qui impliquait, également, son érudition.

Outre la musique qu'il a généreusement offerte à la Roumanie, en tant que pianiste, chef d'orchestre, compositeur et critique, Alfred Alessandrescu a également «composé» une œuvre pouvant figurer au patrimoine national: ses notes quotidiennes, écrites sur des agendas et de petits carnets pendant 47 ans, depuis 1912 – lorsque l'auteur avait 19 ans –, jusqu'en 1959, année de sa mort. Il n'y manque que l'agenda de 1913, mais on conserve aux archives de l'Institut d'histoire de l'art «G. Oprescu» un résumé de celui-ci, dans un texte fait par Nicolae Missir, sous la dictée, peut-être, d'Alfred Alessandrescu, texte grâce auquel, j'ai découvert par hasard l'existence du précieux manuscrit.

Presque tous les thèmes de recherche sur l'histoire des institutions musicales bucarestoises, comme la Philharmonie, la Société et l'Orchestre Radio, l'Opéra Roumain, le Conservatoire, le premier Musée «George Enescu», etc., y trouveront une riche source d'informations exactes, certaines même uniques, étant donné qu'elles ne sont relatées ni dans la presse ni dans des documents des archives.

On y trouve notées, très objectivement, les réactions mêmes du public: «Beaucoup de monde»; «Succès»; Les *Nocturnes* de Debussy «a peu de succès» (21 déc./3 janv. 1915); «Suc-

cès plutôt de politesse» (la *Symphonie n° II* d'Enesco – 15/28 mai 1915); «tumulte à l'entrée. Enorme succès. 4 suppléments» (24 janv./16 févr. 1915 – récital Georges Enesco accompagné au piano par Muza Ghermani-Ciomac); «Grand succès, je suis applaudi en bas [à l'Athénée]» (27 févr. 1923 – récital Georges Enesco accompagné par Alfred Alessandrescu).



Alfred Alessandrescu. Photo datant de 1926. L'original en possession de Mme Emilia Guțianu-Alessandrescu.

* Communication faite à l'occasion du «Centenaire Alfred Alessandrescu. 1893-1993», le 21 juin 1993, sous les auspices de l'Union des Compositeurs, du Musée «George Enescu» et de l'Institut d'Histoire de l'Art «G. Oprescu».

De plus, ces témoignages directs nous offrent la possibilité de compléter et de corriger ce que nous avons écrit jusqu'à présent. A ce sujet, l'Institut d'Histoire de l'Art a l'obligation de revoir et de compléter la chronologie «Georges Enesco», parue dans le volume de documents enesciens imprimé en 1964: nous avons trouvé dans le manuscrit d'Alfred Alessandresco de très nombreuses données inédites et assez de corrections pouvant être apportées aux datations de certaines apparitions publiques de Georges Enesco; il faudrait peut-être leur ajouter, en tant que données inédites, les concerts particuliers consignés par Alfred Alessandresco, informations par ailleurs introuvables dans d'autres sources de documentation. De surcroît, on trouve même ici l'histoire de ce premier volume documentaire «Enesco», et voilà comment: 3 semaines après l'adieu à l'orchestre Philharmonique de Georges Enesco qui allait quitter définitivement le pays, Alfred Alessandresco note: «29 sept. 1946. A 11 heures au Conservatoire. Ici Jora [aux soins duquel va paraître le volume – n.n.], Nicolae Missir [auteur – n.n.], le Comité p[our] le volume dédié à Enesco». Dix ans plus tard, nous trouvons la note: «Missir vient travailler chez nous» (10 févr. 1956). Le futur volume se dessinait clairement.

De même, l'Union des Compositeurs peut retrouver sa véritable date de naissance comme étant le 17 décembre 1919: «Le soir vient Max[imilian Costin] et nous allons chez Berindey [probablement Georgeta Berindey, pianiste – n.n.]. Ici Florica Muz[icesco], Cuclin, Nonna [Otesco], Toto Brăiloi, Socrate [Barozzi]. Avec Nonna, Cuclin et Brăiloi, nous jetons les bases de la Soc[iété] des Compositeurs roumains. Nous rédigeons un télégramme p[our] Enesco, lui offrant la présidence». Toujours comme date de la fondation de la SCR figure le jour du 2 nov. 1920: «A 5 heures au Conservatoire. On crée les bases de la Soc[iété] des Compositeurs roumains. Ci présents Nonna, Kiriac, Castaldi, Brăiloi, Jora, Lazăr, Nottara, Enacovici, Cucu, Rogalsky, Gheorghiu. Le comité est élu. Enesco, président; Castaldi et Nonna vice-présidents; membres: moi, Brăiloi, Jora, Kiriac, Enacovici et Cuclin». L'acte de constitution ne fut rédigé qu'à la fin de 1924 (le 17 nov.), tel qu'il est consigné dans les «Notes»: «En voiture, au Tribunal avec [Petre] Nițulesco, Popovici et [Alexandru] Theodoresco. Nous fondons la Soc[iété] des Compositeurs Roum[ains]. Ici Castaldi, Nonna, Gheorghiu,

[Tiberiu] Brediceanu, Florica Muz[icesco], Nottara, Lazăr, Brăiloi. Nous y restons jusqu'à 3 heures et 1/2». Et une autre notation, datant du 8 févr. 1947: «Comité SCR. [Marcel] Breslașu nous demande de nous transformer en syndicat».

L'entière vie musicale bucarestoise a trouvé dans les «Notes» d'Alfred Alessandresco un fidèle miroir quotidien. Même lorsqu'il était à l'étranger, Alfred Alessandresco achetait des journaux roumains et notait dans son agenda les concerts de Bucarest; et si le soir il dirigeait l'orchestre de l'Opéra Roumain, il consignait dans son agenda les concerts importants qu'il avait manqués.

Puisque l'on ne saurait comprendre dans quelques pages l'abondance des informations offertes par ce manuscrit, ni sa dimension thématique, je m'arrête, par l'intermédiaire de quelques citations, à des moments significatifs de la vie du musicien: la première audition de son *Actéon*, les jours passés au front pendant la première guerre mondiale, la collaboration avec Georges Enesco pour l'interprétation en première audition de la *Symphonie n° III* de Georges Enesco et la présentation d'*Actéon*, à Paris, en 1924. Nous avons surtout choisi la période de jeunesse de l'artiste, parce qu'à cette époque les notations étaient plus détaillées. Avec l'âge, Alfred Alessandresco fera des notes beaucoup plus sommaires, enregistrant parfois pour le jour respectif seulement sa prestation en qualité d'interprète.

Les répétitions avec l'orchestre du M[inistère] de l'I[nstruction] P[ublique] – la future Philharmonie – à la première audition d'*Actéon* témoignent de la préoccupation particulière d'Alfred Alessandresco vis-à-vis de la sonorité orchestrale et la technique de l'orchestration: «mardi 15/28 déc. 1915. La première répétition avec *Actéon*; ça va t[rès] difficilement; des difficultés aux cordes. [...] P.m. Je transpose la partie de la clarinette basse»; «mercredi 16/29 déc. Répétition à 1 heure et 1/2. J'insiste sur les parties»; «jeudi 17/30 déc. Je répète le matin seulement pour les cordes. P.m. je transpose la partie de trompette en si b»; «vendredi 18/31 déc. P.m. répétition. Max y est; ça va passablement. Sonorité trop lourde, trop grosse»; «samedi 19 déc./1 janv. 1916. Répétition générale [à] l'Athénée. Satisfaisant. [Y assistent] Piaggio [...], Mărgăritesco, Papazoglu»; «dimanche 20 déc./2 janv. 1916. Le matin j'écris une analyse d'*Actéon* p[our] Mărgăritesco. P.m. au Concert symphonique. [...] Le *Prélude* [de] *Lohengrin*, la *Symphonie n° IV*

[de] Bruckner [dirigés par D. Dinicu – n.n.]; je dirige *Actéon*. Il paraît que j'ai eu du succès autant comme compositeur que comme chef d'orchestre, ayant dirigé sans partition. Je suis rappelé 6 fois. En bas, je suis félicité par d'anciens collègues, camarades, artistes, etc. Enesco dans une loge, avec Mme C[antacuzène] m'applaudit longuement».

Huit mois plus tard, Alfred Alessandresco part pour le front. Les pages écrites pendant ces temps sont particulièrement impressionnantes. 26 août 1916: «ce soir il me faut partir avec une section de la col[onne] I vers Silistra. Rien n'est prêt. Jusque dans l'après-midi j'embarque les chariots et les bœufs»; 8 sept.: «les Bat[alions] 3 et 2 sont en position. [...] La cannonade rare dure jusqu'au soir. Le matin 3 avions nous ont tiré dessus à la mitrailleuse, sans effet aucun»; 9 sept.: «je n'ai aucune nouvelle. Canonnade au front. Je reste dans le chariot et je lis dans une Sainte-Ecriture trouvée par un soldat. [...] Pendant la nuit commencent un vent perçant d'automne et la pluie. Je ne peux pas dormir»; 10 sept.: «nuages, pluie, vent qui vous transperce. Je reste dans le chariot et lis la Sainte-Ecriture. J'ai très froid. [...] Vers le soir je vais avec le chariot aux provisions à la batterie. J'assiste à une salve. [...] Je retourne à mon chariot que j'ai recouvert d'une bâche. Ça va mieux»; 17 sept.: «Les shrapnels éclatent fréquemment sur la colline: mais t[rès] haut. Je me creuse un fossé-abri à partir duquel je peux tirer au fusil. Les soldats trouvent des moutons. Le soir je prends mon bain dans le chariot. Qu'il fait bon!»; 18 sept.: «sur la route, des troupes russes chantant la chanson notée à la fin du carnet: 2 soli ténors et tutti»; 4 oct.: «des shrapnels [...] éclatent au-dessus de nos têtes. Moi, à partir de mon champ de maïs, je tire des coups de fusil»; 7 oct.: «Il paraît que le front russe est rompu. Des colonnes, des canons se retirent. L'ennemi a avancé. Nous déménageons également. [...] Pendant la nuit nous restons à côté de la route. Je dors dans le chariot et pendant la nuit quelques gouttes. Le soir j'ai mangé un peu de fromage avec de l'oignon. Que ces temps sont tristes!»; 15 oct., Brăila: «A la pâtisserie. La vie citadine nous semble bien étrange [...]. Nous cherchons un logis»; 18 oct.: «Nous couchons sur la paille».

Le 1^{er} novembre, se trouvant délégué pour quelques jours à Bucarest afin de rapporter de la munition au front, il note: «A l'„Impérial” je vois

Nonna. Avec lui chez Enesco qui a beaucoup lutté pour me ramener. Je vois des pétitions et des pétitions»; «2 déc. J'ai été promu lieutenant». Après quatre mois de front, le 17 déc., il joue du piano dans une maison du village Cotești; «18 déc.: Nous étions dans le noir à quatre heures du matin dans une maison, nous allumons un petit feu et je dors pendant une heure [...]. Pendant la nuit, à minuit, nous recevons l'ordre de partir tout de suite pour Mărășești»; «2 janv. 1917: A Sascut. Ici je rencontre Max Costin, qui commande un train d'essence [et] étoffes: quelle surprise!»; le lendemain, «avec Max on fait de la musique». C'est seulement fin février 1917 qu'il est placé à la Censure, à Jassy. Dans les conditions de la guerre, auprès d'autres musiciens réfugiés, Alfred Alessandresco va jouer pour les blessés, dans les hôpitaux, dans des concerts de bienfaisance ou de quête pour l'armée.

Alfred Alessandresco va reprendre la vraie activité musicale seulement en 1919, l'année des 16 récitals de sonates pour violon et piano dans lesquels il va accompagner Georges Enesco, l'année où il va s'impliquer dans la réorganisation des institutions musicales de Bucarest. C'est le commencement d'une période fructueuse et permanente collaboration avec Georges Enesco. Ainsi, pour la première audition de la *Symphonie n° III* d'Enesco, au cours de la troisième partie, Alfred Alessandresco «joue l'orgue au piano [l'orgue de l'Athénée sera inaugurée seulement le 22 avril 1939 – n.n.], Andricu celesta». Le troisième jour des répétitions (le 23 mai 1919) «Enesco me fait diriger quelques pages, afin de pouvoir les suivre de la salle». Le concert du 25 mai 1919 aura «un succès immense. Beaucoup de fleurs, manifestation extraordinaire p[our] Enesco. La reprise de la *Symphonie n° III* après 2 ans aura de nouveau un «grand succès». «Je tiens l'harmonium dans la 3^e partie. Jora à la celesta» (12 avril 1921); «dans la salle la famille royale. A la fin, Enesco est porté en triomphe» (13 avril 1921).

Je vais clôturer ces brèves lectures dans les «Notes quotidiennes» d'Alfred Alessandresco par quelques notes de l'année 1924, qui a marqué la reconnaissance de sa valeur à l'étranger. Gabriel Pierné avait montré son enthousiasme pour interpréter soi-même l'*Actéon*, dès l'année 1920 («Notes», le 9 janv. 1920). Mais entre-temps, outre la préoccupation de l'*Actéon*, au programme des concerts parisiens de l'orchestre Colonne est apparue une soirée de musique roumaine, dont

une partie allait être soutenue par Georges Enesco – soliste, sous la baguette de Gabriel Pierné –, tandis qu'Alfred Alessandresco allait diriger sa propre œuvre. Pendant les 3 semaines précédant le concert, Alfred Alessandresco a dû résoudre de grands problèmes financiers pour faire face aux sommes énormes demandées par le Comité directeur de l'Orchestre Colonne pour les répétitions et le concert. Toutes ces démarches pour obtenir des subventions sont notées dans l'agenda. Mais, au concert, la satisfaction du musicien fût très grande: «Je dirige l'*Actéon* de mémoire. [L'orchestre] exécution parfaite. J'ai encore 2 rappels. [...] Enesco me présente à Fl[orent] Schmitt [qui] a aimé la direction» (29 mars 1924). L'orchestre a apprécié probablement de la même sorte, attendu que pour le concert de musique roumaine du 16 mai, de la même année, le Comité de l'orchestre Colonne a baissé ses préten-

tions financières. «Le soir, Concert de gala roumain. Dans la salle le Roi [Ferdinand]. Mirela Marcovici récite l'hymne national. Ensuite *Scherzo* de Cuclin [dirigé par G. Enesco]. Je dirige l'*Actéon*. 2 rappels. Ensuite l'*Armide* [d'Otesco] et [la *Rhapsodie* de] Golestan [soliste Enesco, chef d'orchestre Franz Ruhlmann], la *Suite* de Jora, qui ennuie [et] la *Rhapsodie* [de] Enesco [conduites par Enesco]. Stroesco bisse *Fluerașul* [d'Andreesco-Skeletty]. Fin à 11 heures 45. Le Roi nous serre les mains à tous».

Les quelques réflexions que nous avons voulu partager avec nos lecteurs n'ont pas eu l'intention de recomposer la biographie tellement complexe du musicien Alfred Alessandresco; au lieu d'un portrait nous avons choisi de faire ressortir les détails qui, dans une grande fresque, donnent la vraie valeur de l'ouvrage tout entier.

NOTES QUOTIDIENNES. FRAGMENTS CONCERNANT GEORGES ENESCO. II (1921-1928)*

Alfred Alessandrescu

– 22 févr./7 mars [Bucarest...] J'achète ensuite *Figaro Excelsior* avec les critiques sur Enesco. [...] Lulu¹ m'a envoyé plusieurs critiques sur Enesco.

– 1/14 mars. Le matin à 9 heures viennent Enesco et Cohen. Nous faisons des programmes². Nous répétons la *Sonate fa* [de] Haydn, D'Indy, [Albert] Bertelin. A 1 Heures à Feder pour engager le piano. P.m. je répète encore avec Enesco.

– 2/15 mars. Le matin je répète avec Enesco. A 11 heures et 1/2 à la Gare du Nord. Richard Strauss arrive. Sur le quai, toute la Philharmonie, Mănuță³, Jora, Cuclin, [Filip] Lazăr, [George] Breazu, [Marcel] Botez, [Tiberiu] Brediceanu. Ensuite, à 1 heures à l'Athénée, pour tester un piano. [...] A 5 heures, en auto, chez Maruka. Ici, M^{me} Ghyka et Mia. Je répète le programme avec Enesco. Le soir le premier Concert [de] sonates avec Enesco. Haydn, la 7^e, D'Indy, [A.] Bertelin. [...] R. Strauss y assiste également.

– 3/16 mars. Le matin Enesco vient chez moi pour répéter. A 11 heures et 1/2 je vais à la Philharmonie. Nous répétons Strauss. [...] Ensuite avec Enesco nous répétons encore chez moi.

– 4/17 mars. A 5 heures [p.m.] en auto chez Maruca. Ici, M^{me} Ghyka, Mia, Nineta Duca, Dinu Bratiano. Nous répétons avec Enesco. Le soir, le 2^e Concert de sonates: les Sonates de Mozart, avec la fugue, la *Sonatine* de [Jean] Huré⁴, Busoni, [Louis] Vierne.

– 6/19 mars. J'ai mal à la main, je ne peux toujours pas étudier.

– 7/20 mars. A 1 heures Enesco m'attendait à la maison. Je répète un peu avec lui, surtout avec la main gauche.

– 8/21 mars. Le matin Enesco chez moi à la répétition. Ma main va un peu mieux. [...] P.m. à 4 heures chez Maruca. Y vient le Roi [Ferdinand]. M^{me} Duca, Ninette Duca, M^{lle} Conțesco, Julie Ghyka, Florica [Muzicesco], Dinu Bratiano. Nous répétons avec Enesco. Le soir le 3^e Concert de Sonates. [Emil] Sjögren, *si mineur*, Schubert, la 1^e, Lauweryns.

– 9/22 mars. Le matin Enesco chez moi, nous répétons. A 11 heures et 1/2 avec lui à la Philharmonie. Il fait les deux premiers programmes de symphoniques⁵.

– 11/24 mars. Le matin Enesco vient à la répétition. A 11 heures et 1/2 je sors avec lui; nous rencontrons Bacaloglu⁶ qui nous emmène en

voiture. [...] P.m. je prends Florica [Muzicesco] du Conserv[atoire], en auto, et nous allons chez Maruca. Ici M^{me} Ghyka avec Mia, M^{me} Floresco avec M^{lle}, Jora [etc.]. La quatrième soirée de sonates: [Felix] von Weingartner, [Leopold] Stojowsky, Beeth[oven], la 8^e. «Intermezzo» de Stojowsky et «Menuet» [de Beethoven] sont bissés. Al fine, 2 suppl[éments] de Schumann (la 1^e).
– 14/27 mars. J'étais invité chez «Chateaubriand» de Poulette [Ghyka]. Mais Enesco vient et nous répétons. A 2 heures il revient, nous faisons [la *Sonate* de Maurice] Le Boucher.

– 15/28 mars. Le matin je répète avec Enesco chez moi. P.m. nous répétons chez Maruca. Ici: la Reine [Marie], Mignon, M^{me} Procopiu [...], Jora. La 5^e sé[ance de] sonates. [Woldemar] Bargiel, Haydn, la 2^e, Golestan⁷.

– 19 mars/1 avril. J'étudie Le Boucher qui est t[rès] difficile.

– 21 mars/3 avril. Le matin, j'étudie. Enesco télégraphie pour me dire qu'il ne peut pas venir.

– 22 mars/4 avril. Le matin à 8 heures Enesco chez moi. A 9 heures et 1/2 il va à la répétition du symphonique. J'y passe à 11 heures environ. On fait Franck et Glazounov. Les Allemands⁸ sont impressionnés. P.m. répétition chez Maruca. Le roi, la reine, Nona [...]. Le soir la 6^e séance de sonates: Le Boucher, Mozart (18), S. Saëns (la 1^e). Des suppléments de Mozart (la *Sonate* no. 15).

– 23 mars/5 avril. Le matin Enesco à la répétition. Il fait *L'Après-midi [d'un faune]* de Debussy]

et *L'Apprenti [sorcier de Paul Dukas]*. Je tiens le glockenspiel. Je sors avec [Romulus] Orchiș⁹ et Gogu [Georgesco].

– 24 mars/6 avril. Le matin à l'Athénée, répétition du symphonique. Je joue Glockenspiel dans *L'Apprenti* et Célesta dans *l'Après-midi*. [...] Enesco chez nous au déjeuner. Nous essayons la *Sonate* de Debussy. [...] Le soir au Symphonique Enesco. La *Symph[onie de] Franck, Printemps [de] Glazounov, Faune [de Debussy], Dukas*. Peu de monde, succès immense. Florica [Muzicesco] enthousiasmée. On bisse Debussy.

– 25 mars/7 avril. Soirée chez Maruca. Le Roi, la Reine, Julie Ghyka [...], Florica Muzicesco... Je joue avec Enesco [la *Sonate*] de Lekeu. Ensuite, il joue Wagner. Je m'ennuie horriblement.

– 26 mars/8 avril. P.m. Enesco vient et nous répétons. Le soir au symphonique d'abonnement. Peu de monde. On bisse *L'Après-midi*.

– 27 mars/9 avril. A 5 heures je prends Florica en auto et nous allons chez Maruka. Le Roi, la Reine, M^{me} Procopiu, Julie Ghyka, les filles Cantacuzène et toute la collection de crétins. Je répète avec Enesco. Le soir [...] le 7^e concert de sonates. [André] Gédalge (la 2^e), Dworak, Debussy, Schumann (la 2^e). On bisse *Intermezzo* de Debussy et Dworak. Des suppléments de la *Sonate* de [Jean] Huré.

– 28 mars/10 avril. A 3 heures symphonique populaire Enesco. *Antar* [de Rimsky-Korsakov] et la *Symph[onie]* de Franck.

– 29 mars/11 avril. Le déjeuner chez le Dr. Bratiano. Ici, Sim¹⁰, Gogu [Georgesco], Lupasco, Enesco. A 3 heures je pars avec Enesco. J'en ai marre de la Philharmonie. A 4 heures vient [Filip] Lazăr. Ensuite je répète avec Enesco. [...] A 6 heures à la Philharmonie, Enesco répète avec chœurs p[our] sa *Symphonie* [no. 3 en do majeur]. Je tiens le piano.

– 30 mars/12 avril. A 11 heures à l'Athénée. Enesco répète sa *Symph[onie]* no. 3. Je tiens l'harmonium à la 3^e partie. Jora à Célesta. [...] A 3 heures j'emène en auto Florica [Muzicesco] et M^{me} Teodoreano et nous allons chez Maruca. Ici, la Reine et Mignon [...]. Nous répétons avec Enesco. A 6 heures nous allons à l'Athénée. Nous répétons la 3^e p[artie] de la *Symphonie* avec chœurs. Le soir la 8^e séance de sonates: Huré, Bach (la 6^e), Lekeu.

– 31 mars/13 avril. [...] Ensuite à l'Athénée Enesco répète sa *Symphonie*. [...] Le soir au Concert Enesco. *Concerto grosso* de Händel et la *Symph[onie]* no. 3 d'Enesco. Je joue de l'orgue. Succès énorme. La famille royale. A la fin Enesco est porté sur les bras.

– 2/15 avril. Le matin j'étudie. Enesco vient. Nous répétons Beethoven et Fauré. [...] Au] Symphonique. [...] La *Symphonie* no. 3 d'Enesco. Succès.

– 3/16 avril. Enesco vient à 10 heures. Nous répétons les sonates de Fauré, nous lisons [Pierre Onfroy de] Bréville et [Noël] Gallon. [...] P.m. nous répétons chez Maruca. Il n'y a que Jora et Poulet Ghyka. Maruca part demain à Tețcani. Le soir la 9^e séance [de] sonates. Beeth[oven], (la 10^e), Fauré, (la 2^e), Franck. Des supplém[ents] *Adagio* et *Final* de la *Sonate* 3, Beeth[oven].

– 10/23 avril. Le matin à 8 heures et 1/2 Enesco vient; nous répétons Gallon. A 4 heures, en auto, chez Maruca. Ici, la Reine, le Roi; nous répétons avec Enesco. Le soir la 10^e séance [de] sonates. Gallon, Bréville, [Beethoven], *Kreutzer*. Supplément la *Sonate* no. 7 de Beethoven, 2^e p. et la 3^e [parties].

– 11/24 avril. A 9 heures je prends M^{lle} Offenhänden¹¹ de «Splendid» et je l'accompagne chez Enesco qui lui refuse tout concours. [...] A 3 heures au Symphonique. *Lohengrin, Pavane* de Ravel, la *Symph[onie]* no. 3 [d'] Enesco.

– 12/25 avril. Enesco vient à 8 heures et 1/2 mais nous ne répétons pas. A 12 je vais à l'Athénée. On sort de la répétition. Conversation au coin de Calea Vict[oriei] avec Enesco, Gogu, Ciomac.

– 13/26 avril. Le matin à 8 heures Enesco vient et nous répétons [Albéric] Magnard. J'étudie. A 2 heures et 1/2 nous répétons chez Enesco. A 4 heures avec lui à «Liric» le concert de Cuclin. Le chœur chante faux. Nous sommes dans la loge de Cioflec. A 5 heures et 1/2 chez Maruca. Ici, la Reine, Dinu Bratiano. J'ai mal au ventre. Le soir, la 11^e séance [de] sonates. Je suis indisposé. Je rougis. Au concert, peu de monde. Magnard, [Paul] Le Flem, Brahms (la 3^e). Des suppléments avec la 2^e et la 3^e p[arties] de la *Sonate* no. 1 de Beeth[oven].

– 14/27 avril. A l'Athénée Enesco répète *Trauermarsch* [de Wagner]. [...] Le soir au Symphonique Enesco: *Pâque russe* [de Rimsky-Korsakov], *Prélude et Vendredi saint (Parsifal)*, *Trauermarsch* [de Wagner], *Rédemption* [de C. Franck].

– 15/28 avril. A 10 heures et 1/2 chez Enesco. On répète son *Quatuor* [op. 22 no. 1].

– 23 avril/6 mai. Je reste à la maison, je travaille la *Sonate* Enesco [la 11^e].

– 26 avril/9 mai. J'écris un article sur Enesco¹².

– 28 avril/11 mai. A 10 heures chez Enesco qui vient juste d'arriver de la province. Nous répétons sa *Sonate*. Ensuite je lui demande des données biographiques. Nous avons une longue conversation.

– 29 avril/12 mai. [...] Ensuite chez Enesco, on répète son *Quatuor*. Ici, M^{me} Mârzesco, ensuite Brăiloi, Georgesco. A 3 heures chez Enesco, nous

répétons p[our] le soir. [...] A l'Athénée j'essaye le piano. Ici, l'accordeur. Le soir la dernière séance de sonates. Franck, Enesco [et] Kreutzer. Aucun bis, car Enesco doit partir à la gare. Ce que j'annonce au public.

– 1/14 mai. J'écris les articles sur Enesco p[our] Muzica.

– 3/16 mai. P.m. chez «Marvan», je commande des clichés Enesco (partition).

– 8/21 mai. A 9 heures, chez «Marvan», je prends les clichés: facsimil à *Symphonie* d'Enesco. Ensuite chez Enesco. A cause de «Trulele» (?) on a remis le *Quatuor*. Ensuite à [la rédaction de] *Ideea Europei*. Ici, Max[imilian] Costin], Breazu]. Nous

8 heures et 1/2 à l'Athénée. Le dernier Concert Enesco. Le *Quatuor* ne plaît pas.

– 24 mai/6 juin. Le matin à 9 heures à Muzica. Ensuite au Conservatoire: examen canto cours supérieur. Enesco m'appelle en bas pour me demander si j'ai annoncé le jury p[our] le prix de composition. A 11 heures au Ministère des Arts: ici Cioflec, [Marcel] Botez, Enesco. Ensuite chez Feder; ici une lettre de [George] Georgesco qui s'excuse de ne pas participer au concours de composition. [...] Au déjeuner chez M^{me} [Irina] Procopiu avec Enesco.

– 25 mai/7 juin. Examen Florica Muz[icesco]. Dans le jury Enesco aussi. [...] A 3 heures à

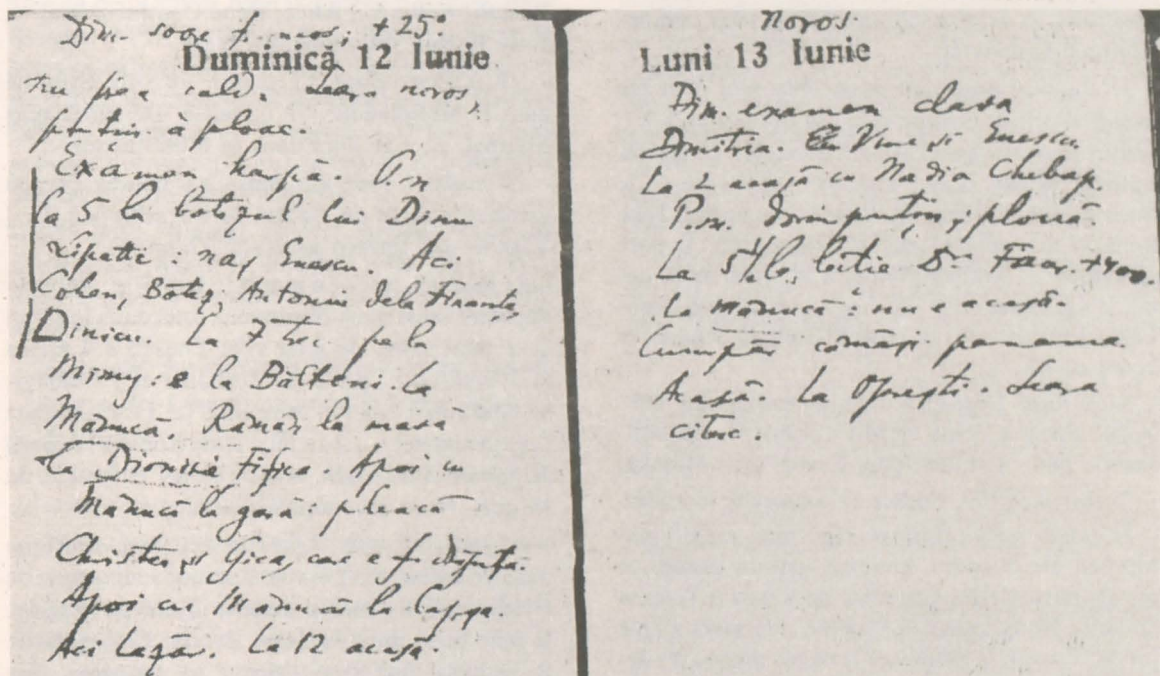


Fig. 1. Page de l'agenda de 1921 (30 mai/12 juin), représentant le baptême de Dinu Lipatti.

arrangeons le matériel p[our] Muzica. A 5 heures chez Enesco. Répétition du *Quatuor*. [...] Ensuite au Concert Enesco avec [Nicolae] Caravia.

– 13/26 mai. A 9 heures et 1/2 chez Enesco. Ici, Jora, [Theodor] Popovici, [Nicolae] Ocki Albi¹³. Avec eux, en auto, chez Nottara qui est malade. On répète le *Quatuor* [op. 22 no. 1] de Enesco. Ensuite au Concert Enesco. [...] Le Poème de Chausson¹⁴ [avec N. Caravia].

– 15/28 mai. A 11 heures à l'Athénée à la répétition du *Quatuor* Enesco. [...] Le soir au Concert Enesco: la *Sonate mi mineur* [de] Bach, [Louis] Spohr [et] *Quatuor* d'Enesco.

– 18/31 mai. A 5 heures chez Nottara. D'ici, en auto avec Enesco, Costică [Nottara], [Theodor] Popovici et [Nicolae] Ocki Albi chez M^{me} Cantacuzène. On répète le *Quatuor* d'Enesco. [...] A

Casa Școalelor; le Concours Enesco commence. Dans le jury: Castaldi, Kiriak, Dinicu, Nonna, Jora, Georgesco, Enăcovici. Rien d'intéressant.

– 26 mai/8 juin. Le matin examen de piano Dimi-tresco. Enesco dans le jury. Nous sortons à 2 heures. A 3 heures à Casa Școalelor: le Concours de composition. [Marcel] Mihailovici gagne le 2^e prix et 4000 lei. 1500 Rogalski; 1000 [Lu-cian] Teodosiu¹⁵, 750 Nicolae Dinicu et C[on-stantin] Georgesco.

– 27 mai/9 juin. J'écris à la maison un feuilleton sur le *Quatuor* d'Enesco¹⁶.

– 30 mai/12 juin. A 5 heures p.m. au baptême de Dinu Lipatti; parrain: Enesco. Ici, [A.H.] Cohen, Botez, Antoniu des Finances, [Dimitrie A.?), Dinicu.

– 1/14 juin. Le matin examen M^{me} Nițulesco. Enesco dans la commission.

– 2/15 juin. Le matin au Conservatoire le concours p[our] le prix [Didi] Poenaru Căplesco. Enesco, Nonna, Castaldi, [D.G.] Dimitriu¹⁷, Dimitresco, M^{me} [Elena] Saegiu, [Aurelia] Cionca, [Nadia] Chebap, Enacovici. Le gagnant est Cărbunescu, *Adagio op. 22* [de] Beeth[oven]. Lecture *Prélude de l'Enfant prodigue* [de Debussy, etc.]. A 7 heures et 1/2 à la tipogr[aphie] je prends 6 exemplaires de *Muzica*¹⁸. J'en donne 2 à Enesco. Le soir, à la maison, je lis.

– 3/16 juin. Enacovici vient me montrer des compositions. A 12 Enesco vient et voit les compositions d'Enacovici.

– 5/18 juin. Enesco est passé chez moi pour me laisser d'argent et il ne m'a pas trouvé. [...] A 5 heures je vais chez Take Ionesco. Ici: la Reine, Enesco, Simky [Lahovari], M^{me} Procopiu [...]. Enesco joue au piano du Wagner. Au buffet, Take Ionesco me note p[our] la Décoration. Il note également [Gabriel] Pierné, à la suite de la demande d'Enesco. A la fin, conversation entre Take, Enesco, moi et Totiță Catargi pendant 1 heure et 1/2.

– 5/19 juin. Déjeuner chez Procopiu. Ici M^{me} Mișu, Enesco, Paul et Miț Prodan¹⁹. Au rôti, Enesco part en voiture pour Sinaia, avec Maruka.

– 25 juin/8 juillet. Enesco m'a cherché le matin.

– 26 juin/9 juillet. Enesco chez moi, me dit que Maruka me donnera quelques actions Sapiro et me propose d'aller ensemble de Sinaia à Tețcani en auto. Nous jouons à 4 mains *Ma mère l'Oye* [de M. Ravel]. Il examine *Canta magica* de [Federico] Mompou, Ravel, [*Le*] *gibet*, etc.

– 1/14 juillet. Le matin à 6 heures et 1/2 je pars pour Sinaia. J'y arrive à 11 heures et 1/2. Ciel nuageux. Je vais à la Villa Căprița²⁰, chez M^{me} Procopiu. J'habite vis-à-vis, à l'Annexe.

– 2/15 juillet. [Sinaia]. Le soir Maruka envoie son auto et je vais à sa villa, rue Primăverii. Ici Enesco, 2 chats foux. Je vois le studio d'Enesco qui est délicieux. Ensuite nous nous promenons en auto jusqu'à Azuga. Nous revenons à 12. Maruka m'a donné une lampe à pétrole.

– 4/17 juillet. A 4 heures je suis demandé au château Foișor par le pr[ince] Carol pour leur jouer du Debussy – Enesco. Ici, la Reine en costume populaire, Elena, Mignon. Je joue la *Suite* d'Enesco, ensuite des préludes de Debussy.

– 11/24 juillet. A 8 heures nous retrouvons Enesco qui me gronde parce que je ne travaille pas.

– 14/27 juillet. A 6 heures Maruka vient en auto et nous emmène M^{me} Proc[opiu] et moi chez elle. Ici Enesco travaille pour *Cedip*. Nous mangeons quelque chose, ensuite, en auto, à Predeal et de retour. Elle m'invite au dîner p[our] demain soir, ensuite elle me décommande. Elle est t[rès] capricieuse.

– 18/31 juillet. A 11 heures Maruka m'emmène en auto. Nous passons à sa Villa et nous faisons nos adieux à Pynx [Georges Enesco]. Nous passons par Brașov, Herman, Vascherhely (Târgul secuilor), il y pleut. Ensuite, de Oituz à Onești, Tețcani; à 8 heures et 1/2 le soir... Ici M^{me} Rosetti, Nellie C., Alice, Bébé Cant[acuzène]²¹, Lilly Rafael. Interminables bises.

– 19 juillet/1 août. [Tețcani]. Je suis enrhumé dans la bibliothèque. Je travaille. Déjeuner sans Maruka. [...] Je dors dans la bibliothèque.

– 22 juillet/4 août. Le matin à 9 heures Enesco vient en voiture de Bacău. Je travaille peu. [...] Vers le soir Enesco joue son *Quatuor*.

– 23 juillet/5 août. Le matin je travaille. Après le déjeuner nous nous retrouvons tous dans le salon et le petit salon. Je joue avec Enesco à 4 mains la *Symph[onie] no. 2* de Borodine et *Printemps* de Glazounov qui fait sensation. [...] Le soir chez Cant[acuzène]. [...] Je joue avec Enesco (violon) la *Sonate 5* de Bach, 4 de Händel et la 12^e de Mozart. Nous revenons à pieds.

– 24 juillet/6 août. Après le déjeuner, musique dans le salon. [...] Avec Enesco *Printemps* de Glaz[ounov] à 4 mains. Ensuite il joue du Wagner. Il joue pour moi *Pelléas, Ariane à Naxos* de R. Strauss [et] Stravinsky. [...] Au dîner, discussions sur la future confrérie, où il y aura égalité, l'abdication du moi, le perfectionnement spirituel. Enesco et moi nous faisons des ironies à l'adresse de cette confrérie.

– 25 juillet/7 août. Déjeuner t[rès] animé [...]. On discute encore de la confrérie [...]. Enesco et moi, des ironies. Ensuite, dans le salon. Maruka trace les ellipses de tous. Je joue les *Préludes* [de] Debussy, *Valses* [de] Ravel. Enesco [...] joue de la *Damnation* [de Berlioz]. Ensuite il travaille encore [à] *Cedip*.

– 26 juillet/8 août. P.m. je me retire. Ensuite j'entends de la musique. Enesco joue *Printemps* [de Glazounov]; ensuite *Jeux d'eaux* [de Ravel]; puis, *Actéon*. Ensuite, à 4 mains les ouvertures *Leonore 1, 2, Fidelio*. [...] Nous dînons tous à la villa. Pluie de bouquets. Enesco fait des calembours.

– 27 juillet/9 août. Maruka est en retard au déjeuner et invitée exprès. Alice asperge Pynx d'eau. Après le repas, Pynx verse un peu d'eau sur la tête d'Alice. Alice apporte ensuite un bol d'eau qu'elle veut verser sur Enesco. Elle est toute mouillée. Bébé vient ensuite. Des complots.

– 28 juillet/10 août. Le soir à la villa. Ici des américains pétrolistes. Je joue avec Enesco la *Sonate 15* de Mozart et Lekeu. L'américain fait des compliments à Enesco et lui dit qu'il considère en tant que grands violonistes Kreisler, Enesco (!). A 4 mains *Printemps* de Glazounov.

– 29 juillet/11 août. A 4 heures et 1/2 nous partons en deux autos: dans la première Bacalu, M^{me} Rosetti, M^{me} Mețianu, moi; dans la seconde Maruka, Alice, Bébé, Enesco. Le soir à 8 heures nous quittons Oituz et nous mangeons sur l'herbe, près de Brețcu. A 11 heures à Brașov. Nous prenons des glaces à la Couronne. A 2 heures à Sinaia. [...] Je vais à Căprița.

– 4/17 août. [Sinaia]. [Villa Căprița]. Au déjeuner Enesco. Après le déjeuner vient [Ion] Jalea. Avec Enesco à 4 mains *Stenka Razine* [de Glazounov].

– 5/18 août. Au déjeuner Enesco et les Prodan.

– 6/19 août. L'anniversaire d'Enesco (40 ans). [...] Enesco au déjeuner.

– 27 août/9 sept. Enesco me téléph[one] pour m'inviter demain à déjeuner.

– 29 août/10 sept. A 2 heures déjeuner chez Maruka. Ici, Sonia, Bonne Maman, Enesco. Ensuite, dans l'après-midi Alice, Marga, Bébé. Enesco joue *Œdip* pour moi. A 6 heures je l'accompagne en voiture. Ensuite je prends mes bagages et les dépose à la gare. Avec le train de 8 heures vers Buc[arest].

– 5/18 sept. [Bucarest]. Enesco m'a téléphoné qu'il viendrait mercredi [21 sept.] p[our] le concours de la chaire Muzicesco.

– 7/20 sept. Sur C[alea] Vict[oriei] Jora, ensuite Gogu qui me dit qu'il a vu Enesco ce matin.

– 8/21 sept. Le matin au Conservatoire. Le jury pour le concours de la chaire de piano Fl[orica] Muzicesco. Ici, Nonna, Enesco, Castaldi, Dimițescu et moi. En examinant les références, après de nombreuses discussions, nous recommandons Florica. Enesco joue du piano une partition d'un comp[ositeur] de Prague, Sabin Drăgoi.

– 9/22 sept. A 3 heures au «Lyrique». Enesco répète *Lohengrin* [de Wagner] avec piano. Il dirige. A 5 heures il m'emmène en voiture, nous

allons à l'Exposition et j'entends ses deux rhapsodies dirigées par Georgesco aux Arènes. Ensuite, de retour, en voiture, avec Enesco, Gogu, Sim.

– 10/23 sept. P.m. au Lyrique on répète *Lohengrin* avec Enesco.

– 11/24 sept. A 2 heures je vais à la gare et je prends le train [...]. Enesco m'attend à Ploiești et il m'emmène en auto. Goûter chez Șapira. Ensuite, à 5 heures et 1/2 nous partons. A 7 heures et 1/2 à Sinaia. A Căprița ma chambre est occupée par [le capitaine] Rosi (Henri) Aslan. Nous dormons ensemble.

– 12/25 sept. [Sinaia. Le monastère Sinaia. Les noces de la fille de M^{me} Irène Procopiu, Marie Louise Blanc, avec le capitaine Philippe Bate-man]²². La Reine, Carol, Mignon, Enesco, Toto [Brăiloiu]; beaucoup de monde; du champagne; buffet. *Laoutars*. Je fais du jazz. [...] Ensuite, en bas, avec Enesco, Paul [Prodan ?] et Nona au champagne.

– 1/14 oct. [Sinaia]. A [la villa] Făget²³. Ici Maruka, Enesco. [...] La première soirée musicale Făget. Schumann, la *II^e*, *Folia* [Corelli], Fauré. Le Roi, la Reine, [etc.].

– 2/15 oct. La seconde soirée mus[icale] à Făget avec Enesco, Beeth[oven], la *6^e*, Vitali, Franck. Le Roi, la Reine, [etc.], Marthe Bibesco, Simky [Lahovari].

– 3/16 oct. Soirée mus[icale] avec Enesco à Făget. Chausson, *Kreutzer* [de Beethoven], Händel, *re*. Le Roi, la Reine, [etc.].

– 4/17 oct. Le soir: la dernière soirée mus[icale] à Făget (de la 4^e série). Beeth[oven], (*do mineur*), Schum[ann], la *I^e*, Lekeu. M^{me} Procopiu, Colette [Plagino], [etc.]. La Reine a la lèvre piquée par une guêpe. Elle parle d'Averesco, des impôts, etc.

– 6/19 oct. A 4 heures chez Enesco, à Făget, il joue *Œdip* pour moi. Ensuite, je l'accompagne chez lui.

– 7/20 oct. [...] Ensuite [...] à Făget. Ici, j'essaye avec Enesco la *Sonate* de [Florent] Schmitt. Puis, je l'accompagne vers sa maison.

– 9/22 oct. Le soir, de la musique à Făget. La Reine, M^{me} [Colette] Plagino, Micuța, Liliana. Nous jouons du Beeth[oven], la *3^e*, [Antonio] Veracini et Schumann, la *II^e*.

– 10/23 oct. A 3 heures à Făget je fais mes adieux à Maruka. Enesco joue *Œdip* pour moi et me montre une «panne». Des discussions. [...] Je fais mes adieux.

– 11/24 nov. [Bucarest]. [...] Ensuite à «Europa»: ici Enesco, Cohen, Dinicu, Papadat. A la maison. A 3 heures à Capșa. D'ici, avec Enesco à «Boulevard», chez [Henri] Morin²⁴. Ensuite à 3 heures et 1/2 à Capșa avec Enesco, Dinicu, Cohen. [...] Le soir à la répétition [à] l'Opéra: *Lohengrin* avec Enesco. Ensuite avec lui à l'«Elysée».

– 12/25 nov. Le soir au Symphonique: Smetana, Mozart, la *Symph[onie en] mi b* [de] Enesco, la *Symph[onie no.] 1*.

– 15/28 nov. Le soir Festival «Poesis» à la Fondation Carol. Enesco, présent.

– 18 nov./1 déc. Avec Mănuță à la Légation italienne: thé musical Alceo Toni²⁵. Le Roi, Mignon; [...] Enesco, Nona, etc.

– 19 nov./2 déc. Le matin à l'Opéra. [...] D'ici, en auto chez Maruka. Ici Iri Procopiu, Ninette Duca, Alice [...]. Je joue avec Enesco les sonates 12 [de] Mozart, Fauré et Lekeu.

– 22 nov./5 déc. Le matin à l'Opéra. P.m. j'écris un feuilletton²⁶. A 5 heures chez Maruka. De la musique. Le Roi. Je joue avec Enesco la *Sonate 1*, Schumann, le *Poème* de Chausson, Mozart. [...] Je pars avec Jora à l'Opéra: répétition *Lohengrin* [...]. Avec Enesco chez «Mircea».

– 23 nov./6 déc. Le matin à l'Opéra. P.m. j'écris un article pour l'*Indépendance*. [...] A l'Opéra: répétition gén[érale] *Lohengrin* avec Enesco.

– 24 nov./7 déc. Le matin à l'Opéra. [...] A 9 heures au dîner chez Maruka. Ensuite soirée: le Roi, la Reine, Mignon, M^{me} Procopiu, Simky, Marta Bibesco, Florica [Muzicesco], Liliana etc. Nous jouons du Beeth[oven], la 3^e, *Kreutzer* [et] Franck.

– 25 nov./8 déc. Le matin à l'Opéra. [...] A 8 heures à l'Opéra: l'inauguration de l'Opéra d'Etat. *Lohengrin* dirigé par Enesco. Avec [Romulus] Vrăbiesco, Gr. Teodoresco²⁷, [George] Folesco, Magiari²⁸, Ivony²⁹, Roman³⁰. Grand succès. La cour, monde élégant.

– 26 nov./9 déc. Le matin à l'Opéra. [...] A 5 heures en auto chez Maruka. Ici, le Roi, la Reine, Mignon, M^{me} Procopiu [...], les ministres d'Italie, de Pologne, de la Hollande [...]. Je joue avec Enesco: Mozart, la 5^e, Beeth[oven], la 7^e [et] Schumann.

– 30 nov./13 déc. Maruka m'écrit de venir dans l'après-midi pour faire de la musique; je lui réponds que je suis occupé: je finis le feuilletton [pour] *Indépendance Roumaine*. [...] A 8 heures et 1/2 je pars avec Edgar [Istratty] à l'Opéra. *Lohengrin* avec [Egisto] Tango³¹.

– 18/31 déc. A 10 heures et 1/2 à *Lohengrin* dirigé par Enesco.

– 19 déc. 1921/1 janv. 1922. Au «Lyrique»: l'anniversaire de la Soc[iété] «Carmen»³². [D.G.] Kiriac dirige des chœurs de Castaldi. Enesco, *Le Désert* [de Félicien David]. Enesco joue également du violon de Știrbulesco.

– 21 déc. 1921/3 janv. 1922. Le déjeuner chez Cioflec. Ici Enesco. Ensuite, avec Enesco et Cohen jusqu'à «Capșa». Enesco part ce soir [pour] Paris.

– 2/15 avr. Nonna me dit qu'Enesco est au «Métropol». J'y vais le voir. Il est enchanté de me voir. Je l'accompagne jusqu'à «Europa». Ici, Cohen, Dinicu.

– 4/17 avr. Le déjeuner à 1 heure chez Nonna. Ici Enesco. Dans l'après-midi, il joue un *Homage à Fauré* demandé par [Henri] Prunières [pour] *Revue musicale*³³.

– 8/21 avr. Le déjeuner chez M^{me} Procopiu. Ici Enesco [...]. Je lui montre *Pétrouchka* [de Stravinski]. [...] Le soir je dirige la 5^e *Navarraise* [de Jules Massenet]. Andricu y est présent, Enesco dans la loge.

– 9/22 avr. Le matin je vais à l'Opéra. D'ici, avec Nonna chez Enesco. Nous l'attendons presque 3/4 d'heures. Le déjeuner chez Nonna. Ici, Jora également. Après le déjeuner, Cuclin et Andricu viennent. Enesco nous lit 2 actes de son *Œdip*. A 4 heures et 1/2 Enesco part.

– 13/26 avr. Chez Enesco au «Metropol». Il est prêt à partie. Nonna vient lui aussi et nous invite au déjeuner. [...] Nous rencontrons des anecdotes.

– 14/27 avr. Déjeuner chez Procopiu. Ici Enesco [...]. Après le repas, je joue avec Enesco *Russie* de Balakirew.

– 15/28 avr. A 3 heures à «Capșa». Ici Enesco et Castaldi, qui nous montre *Marsyas* imprimé.

– 16/29 avr. A 6 heures et 1/2 chez Mz. [Muza Ghermani-Ciomac]. Mănuță est tendu sur le sofa, il a été au déjeuner chez Băicoianu, avec Enesco. [...] Avec les Ciomac et Jora à l'Opéra: *Aida* [de Verdi]. Ici Enesco. Nous nous plaçons tous dans la loge du Comit[é]. Chef d'orchestre, [Egisto] Tango.

– 17/30 avr. A 16 heures et 1/2 au Conservatoire. Ici Enesco, Nonna, Castaldi, Kiriac [pour] revoir le statut du conserv[atoire]. Ensuite avec Enesco vers Procopiu. [...] Déjeuner chez Procopiu. Ici, Enesco [...], Jalea.

– 19 avr./2 mai. [...] Ensuite au Conservatoire. Ici, Enesco, Nonna, Castaldi, Kiriac, la commission [pour] la reconsidération du statut.

– 23 avr./6 mai, St. Georges. Le matin au Conservatoire. La Commission p[our] le statut. Ici, Enesco, Nonna. [...] A 9 heures [p.m.] à la maison. Ensuite chez Maruka. Ici, M^{me} Rosetti, Mișu [Cantacuzène], Enesco, Jora. Soirée: le Roi, la Reine, Mignon, Liliana, Poulet Ghyka, etc. Nous jouons *Folia* et Schumann. Ensuite, à 1 heure, au souper avec Enesco et Jora.

– 27 avr./10 mai. A la maison, frac, Maruca. Le Roi, Mignon, Cohen, Jora, Liliana. La sonate *Kreutzer*. A 2 heures souper avec Enesco, Jora, Maruca. En auto, chez moi.

– 29 avr./12 mai. A 11 heures et 1/2 [p.m.] je pars avec Jora chez Maruka. Le Roi nous attend. Julie Ghyka, l'organisatrice, inquiète. Nous jouons *do mineur* [de] Beeth[oven]. A 2 heures souper. Chez moi, en auto.

– 27 mai/9 juin. A 11 heures et 1/2 [p.m.] avec Mănuică et Jora à la gare. Le train d'Enesco était arrivé depuis 11 heures. Nous cherchons En[esco] au «Metropol», «Elysée», «Mircea». Nous le trouvons C[alea] Vic[toriei]. Avec lui à «Helvetia». Nous discutons sur l'arrivée de [George] Georgesco à l'Opéra³⁴. Il désapprouve, mais il faut le laisser se voir.

– 28 mai/10 juin. Le matin à 10 heures à Casa Școalelor. Le concours Enesco. Ici, Enesco, Kiriac, Nonna, Jora, Castaldi, Cuclin, Enacovici, puis Dinicu. Nous lisons d'abord les choses dépourvues d'importance. [...] A 9 heures [p.m.] je pars avec Jora encore une fois à Casa Școalelor. Nous lisons de nouveaux travaux de [Georges] Simonis, [Marțian] Negrea. A 12 nous partons.

– 29 mai/11 juin. A 11 heures et 1/2 je pars avec Cuclin à Casa Școalelor. La suite du prix Enesco. Nous lisons la *Symphonie* de [Alexandru] Zirra. On ne décide rien. [...] Avec Măn[ucă] et Mz. [Muza] au «Lyrique», la production du Conserv[atoire]. [...] Enesco m'invite dans sa loge pour me reconcilier avec Georgesco. Je n'y vais pas. [...] A la sortie Georgesco m'attend, se précipite vers moi, me tend la main en me disant qu'il veut qu'on travaille ensemble. Je lui promets.

– 30 mai/12 juin. Je vais à Casa Școalelor. Ici Castaldi me donne un exemplaire de *Marsyas*. Y viennent Enesco, Nonna, Kiriak, Dinicu, Jora, Enacovici. On relit le *Poème*³⁵ de Simonis qui gagne le 1^{er} prix et 5000 lei.

– 31 mai/15 juin. A 11 heures et 1/2 les membres du prix Enesco viennent pour faire le procès verbal. [...] Mz. invite Enesco au déjeuner. [...] Après avoir signé le procès verbal (Enesco, Castaldi, Nonna, Dinicu, Kiriac, Jora) au déjeuner chez Nonna. [...] A 8 heures et 1/2 Mz. me conduit en voiture au «Métropol». D'ici j'emmène Enesco chez les Ciomac. Ici Jora, aussi. Repas

[illegible]

Fig. 2. Page de l'agenda de 1922 (24 juil./6 août), concernant l'orchestration de l'opéra *Œdip* de Georges Enesco.

copieux. Avant le déjeuner, avec Enesco à 4 mains *Dafnis [et Chloé]* de Ravel]. Après le repas, il lit le poème d'*Œdipe* [de] Manole³⁶. Moi et Mz. sur la terrasse. Derrière nous nous écoutons la musique d'*Œdipe*³⁷.

– 23 juin/6 juil. [Sinaia]. P.m. [...] En route, Enesco qui vient lui aussi chez les Ciomac au déjeuner. [...] Je lui montre la partition du *Sacré du Printemps* [de Stravinski]. A 11 heures nous terminons la séance³⁸.

– 2/15 juil. Le soir, de la musique chez Maruca. Le Roi, la Reine, M^{me} Procopiu, Paul et Mi[haela] [Prodan], Liliana, Max[imilian] Costin. Je joue avec Enesco des sonates de Mozart, Beeth[oven].

– 10/23 juil. A 10 heures Enesco passe pour un petit moment pour remercier M^{me} Procopiu de lui avoir permis de jouer à Buc[arest] de son piano. Il me dit qu'il a arrangé qu'on joue son *Dixturo* à Salzbourg, à la suite de l'invitation de Rich[ard] Strauss.

– 24 juil./6 août. A 12 et 1/2 à «Capşa». Ici Mănucă, Radu, Bibia, Nina, ensuite Nonna, Gic., Enesco. Nous allons avec ceux derniers chez les Ciomac pour les apér[itifs]. Enesco nous consulte à propos des festivals de Salzburg, ne sa-

chant quoi faire, parce que ni le *Dixtuor*, ni le *Quatuor* [?] ne peuvent pas être montés. Moi et Enesco nous restons au déjeuner. Enesco me demande si au cas où il meurt en Amérique, je veux me charger d'orchestrer son *Œdip* (!).

– 3/16 août. A 3 heures [p.m.] chez les Ciomac, d'ici, avec eux, Enesco et Simonis chez Zari-fopol³⁹. Enesco nous joue son *Œdip*.

– 13/26 août. [Bucarest]. A 1 heure je pars pour Sinaia. [...] Le soir nous allons au «Casino». Concert symphonique avec la Philharmonie de Braşov. [...] Avec l'orchestre à «Ungaretti». Ici, Enesco, Nonna; ensuite, Nottara. Tout est organisé par Marcel Botez. Je fais la connaissance du chef d'orchestre Paul Richter⁴⁰ et de Guneschi, le présid[ent] de la Société.

– 19 août/1 sept. [Bucarest] Le matin au Conservatoire. Ici Nonna. Nous dressons un nouveau procès verbal p[our] le Prix Enesco.

– 28 août/10 sept. Chez Nonna au déjeuner. Ici Enesco. Je les fais voir mes mélodies imprimées⁴¹. (Enesco les joue au piano).

– 29 août/11 sept. Le matin à 10 heures au Conservatoire la Commission pour une chaire de piano. Enesco, Castaldi, Nonna, [D.G.] Dimitriu et moi. Nous recommandons au Ministère Mişu Dumitrescu⁴². D'ici, avec Enesco à l'Opéra. Dans le bureau de Georgesco, Nonna vient lui aussi.

– 2/15 sept. Nous partons pour Sinaia par le train de 1 heure [p.m.]. [...] Moi et Loulou [Bernard] nous allons en auto à «Căpriţa». Enesco aussi; nous répétons le *Trio* de Arensky. [...] A 9 heures et 1/2 au Chateau Peleş. Soirée de gala à l'honneur du maréchal Pilsutsky, présid[ent] de Pologne. Le concert est dans la salle de musique du Chateau. Avec Enesco et Loulou B[ernard] *Trio* de Arensky. J'accompagne ensuite [Elena] Ivony, [Traian] Grozăvescu; Enesco (*Folia*). La Reine nous introduit au maréchal Pilsutsky. Beaucoup de monde.

– 3/16 sept. [Sinaia]. [...]. Ensuite avec eux [Muza et Emanoil Ciomac] chez Enesco; il n'est pas chez lui. Nous retournons et prenons le thé. Froid. Enesco vient de passer. Avec Măn[uca], je descends et, vite, nous l'accompagnons chez lui, où il fait ses bagages. Nous l'accompagnons à la gare; il part à Buc[arest] avec le maréchal Angelescu à cause de l'insolente lettre de Lupaşco.

– 19 sept./2 oct. [Bucarest]. [...] Ensuite à l'Opéra: l'ouverture de la saison avec *Le Vaisseau fantôme* [de Wagner] dirigée par [George]

Georgesco: avec Ivony, [Vasile] Rabega, [Gri-gore] Teodoresco, Folesco. Spectacle très réussi. Je me trouve dans la loge du conseil avec les Otesco, les Cioflec. Après le spectacle, avec Enesco, les Ciomac et Jora à «Elysée», en haut. Nous soupçons.

– 21 sept./4 oct. A 1 heure le déjeuner chez les Ciomac, ici Enesco et Jora. [...] Après le déjeuner, je joue avec Enesco la *Rhapsodie orientale* de Glazounov. A 7 heures et 1/2 [p.m.] chez Ciomac. [...] A 9 heures Enesco vient au déjeuner; ensuite Jora. Il nous joue *Œdip*.

– 24 sept./7 oct. Le soir, je dirige p[our] la 1-ère fois *Carmen* [de Bizet]. [...] Ensuite à l'«Elysée», en haut, avec Enesco, Muza, Mănucă, Jora, Lazăr, Andricu, Romeo [Drăghici?], Corjesco.

– 11/24 oct. Avec Mz. [Muza], C[alea] Vict[oriei], vers sa maison. [...] Viennent Mişu Dum[itrescu] ensuite Enesco au déjeuner. Après le repas, nous jouons *Hommage à Fauré* [de Enesco] paru dans la *Revue musicale*, *La Valse* [de Ravel] (Muza et moi).

– 20 oct./2 nov. Déjeuner chez les Ciomac. [...] Enesco vient. [...] Jora vient après le déjeuner. Enesco joue l'acte 4 [de] *Œdip* pour nous. A 5 heures je porte la serviette de Enesco chez Ninette Duca.

– 26 oct./8 nov. Le soir, nous allons [avec les Ciomac] au Concert [Quatuor] Rosé. Nous sommes au parterre avec Jora. *Quintette do majeur* [de] Schubert (+ Oki Albi), Beeth[oven], *Quatuor 5*, *Forellen Q[uintette]* de Schubert] avec Enesco [au piano], Prunner.

– 5/18 nov. [Sinaia]. Après le déjeuner, en auto, avec Enesco à Pelişor. Ici, la Reine, Carol, Elena, Irena [Ferekide], Nicolae [...]. Nous jouons Beeth[oven], la 5^e, Fauré et Schumann, la 1^e. A 12 à la maison.

– 6/19 nov. A 5 heures avec Jora chez Maruka qui est malade. Nous prenons le thé en 2. Pynx vient à 6 heures. Discussions diverses. Ensuite dans son studio, nous déchiffrons la *Rhapsodie* de [Silvio] Lazzari, que nous jouerons à Colonne et une *Ballade* de [Alfred] Bachelet. Ensuite, nous dînons s[eu]ls[?]. Dans l'après-midi E[nesco] joue pour nous *Œdip* tout entier.

– 17/30 nov. [Bucarest]. Le matin à 11 heures au Conservatoire. Enesco doit venir pour répéter le *Trio de l'Archédu* [de Beethoven] p[our] la conférence de Ciomac. [...] A 12 à peine Enesco vient de Sinaia. Y est présente, également Sabina

Cant[acuzène] qui a organisé les conférences de «Universitatea Liberă». [...] A 6 heures et 1/2 chez Ciomac qui lit la conférence de Muza. [...] Ensemble, à la Fond[ation] Carol, la conférence de Mănuță sur Beeth[oven]. Enesco joue les exemples au piano et ensuite le *Trio Archédu* ([Alexandru] Teodoresco, Oki Albi); Lischen⁴³ chante. Je tourne les pages.

– 3/16 déc. Le matin. [...] Je cherche Enesco à «Europa»; il n'y est pas. [...] Le soir au concert Enesco [avec N. Caravia].

– 4/17 déc. A 11 heures chez les Ciomac. [...] A 12 et 1/2 Enesco vient, il joue l'acte 4 d'*Œdip*.

1923

– 25 mars/7 avr. Le matin. [...] Enesco vient. Nous répétons la *Sonate* de Fl. Schmitt. Je proteste; je lui dis que je ne veux pas la jouer. Le maître ne cède pas. Ensuite à 1 heure avec lui chez les Ciomac. Mz. en négligé. Le maître part chez Ninette Duca. Je mange avec Manole. A 2 heures et 1/2 chez M^{lle} Duca je répète encore avec Enesco Schmitt et [Guy] Ropartz, la *II^e*, qui est si mal, que nous y renonçons.

– 25 mars/8 avr. Enesco vient à 10 heures. Nous répétons la *Sonate* de Schmitt, Ropartz. Nous déjeunons chez les Ciomac avec [Henri] Morin, Florica Muz[icesco]. Enesco dit des bêtises pendant le repas. Après, nous répétons encore Fl. Schmitt. Morin en est enchanté. Ensuite, j'étudie avec Morin *Actéon*⁴⁴.

– 30 mars/12 avr. A 11 heures et 1/2 j'attends Enesco chez M^{me} Procopiu. Enesco vient à 1 heure environ. Nous déjeunons chez M^{me} Procopiu; ensuite nous répétons une seule fois la *Sonate* de Fl. Schmitt. J'ai mal au bras. A 4 heures et 1/2 l'auto m'emmène chez Maruca. Ici nous répétons tout le programme. [...] Le soir la 1^e séance de sonates avec Enesco: Beeth[oven], la 3^e, Fl. Schmitt, S. Saëns, la 1^e.

– 1/14 avr. Je répète avec Enesco. [...] Le soir la 2^e séance de sonates avec Enesco: *Frühling Sonate* [de Beethoven], [Guy] Ropartz, la 1^e, Lekeu.

– 2/15 avr. Le matin à 11 heures Symphonique Morin. *Montagnard* [de Vincent d'Indy] (Muza joue trop *pp*). *L'Apprenti [sorcier]* de Paul Dukas], les *Nocturnes* de Debussy, [l'ouverture] *Benvenuto [Cellini]* de Berlioz]. Dans la loge 18 avec Enesco, Nottara. Je présente Enesco à la comtesse de Nanneville, qui nous invite au déjeu-

ner le dim[anche] prochain. [...] Enesco vient à 3 heures. Je répète avec lui les sonates de [Georges-Martin] Witkowsky 2 fois.

– 8/21 avr. A 11 heures et 1/2 chez Ninette Duca. Enesco y vient aussi. Nous répétons la *Sonate* de Witkowsky 2 fois. Après le déjeuner, nous répétons encore tout le programme. [...] A 5 heures je passe à l'Athénée, j'essaye le piano. [...] Le soir, la 3^e séance de sonates avec Enesco: Mozart, 15, Witkowsky, Schumann, la 2^e. Des suppléments: Schum[ann], *Allegretto* de la *Sonate I* et *Andante* [de] Mozart, la 5^e.

– 9/22 avr. Le matin à 11 heures au Concert symph[onique] dans la loge 2 avec Enesco. Gogu [Georgesco] dirige la *Symph[onie]* 1 de Enesco, *Ma mère l'Oye* [de Ravel], *Scherzo* [du ballet *Le rubis miraculeux*] de Otesco, *España* [de Chabrier]. [...] Avec Enesco à la Légation Française au déjeuner [...] A 3 heures avec Enesco chez Ninette Duca, nous lisons la *Sonate* de [Albert] Roussel.

– 14/27 avr. A 2 heures et 1/2 je pars chez Ninette Duca. Ici je répète avec Enesco le programme pour ce soir. [...] A 5 heures à l'Athénée j'essaye le piano. [...] Le soir la 4^e séance de sonates: Roussel, Brahms, *sol maj[eur]* [et] *Kreutzer*. Grand succès. Sur la scène: Jora, Morin. Après le concert je suis applaudi en bas.

– 15/28 avr. Le matin, je laisse aux gazettes *Dim[ineața]*, *Universul*, *Lupta*, *Rampa*, des notes sur le Prix Enesco.

– 18 avr./1 mai. A 4 heures et 1/4 à l'Athénée. Concert Enesco [avec Caravia]. J'écoute un supplément.

– 26 avr./9 mai. [...] Ensuite avec les Ciomac au Concert Enesco. D'abord sur la scène, ensuite dans la stall. La *Rhapsodie* de [Alberto] Lazzari.

– 29 avr./12 mai. Nous allons au concert Enesco⁴⁵.

– 8/21 mai. Le soir nous allons au concert Enesco.

– 18/31 mai. Le soir au concert Enesco dans la loge 2, avec Ciomac, ensuite Nottara, Nonna (la *Sonate Kreutzer* avec Caravia).

– 23 mai/5 juin. Le matin examen de théorie⁴⁶. Kiriak II^e année. Enesco y passe un moment. Avec lui dans la chancellerie. [...] Le soir au concert populaire Enesco. Peu de monde. Nous sommes dans la stall. Lekeu [la *Sonate*] avec Caravia.

– 25 mai/7 juin. Le matin examen violoncelle, harpe. (Enesco est allé au Ministère pour le problème de Muza).

– 26 mai/8 juin. Concert symphonique avec la Philharmonie. *Egmont* [de Beethoven], *Scherzo* de Nonna, *Concerto* de [Max] Bruch (Enesco); *Poème roumain* [de Enesco]. Beaucoup de monde.

– 7/20 juin. A 10 heures à Casa Școalelor. Il y a le concours Enesco. Ici, Georgesco, Otesco, Kiriatic, Enacovici, Castaldi, Jora ensuite Enesco. Nous examinons tous les travaux jusqu'à 12 et 1/2. Rien d'intéressant. 2 travaux meilleurs: de Andricu, et Rogalski. Oki Albi et Prunner y viennent aussi. [...] P.m. à Casa Școalelor. Ici, Enesco, Nonna, Kiriatic, Castaldi, Enacovici; nous examinons encore une fois les œuvres importantes p[our] le Prix Enesco. Andricu et Rogalski gagnent le II^e prix.

– 10/23 juin. [Le soir]. Je prends Enesco en auto de l'Hôtel Bratu et nous allons chez Maruka. [...] Je joue avec Enesco la *Sonate* de Franck, Fauré [et] la *Folie*, [...] Je soupe avec Pynx.

– 2/25 juin. Chez les Ciomac. Ici Muza seulement. Ensuite, viennent Mn[Mănuță] et Jora; ensuite Enesco, Florica Muz[icesco]. Je joue avec Enesco à 4 [mains] des quatuors de [Arthur] Honegger, [Germaine] Tailleferre, [Darius] Milhaud. Ensuite E[nesco] et Jora la *Fantaisie* de Lekeu.

– 21 juin/4 juil. Enesco, C[alea] Vict[oriei].

– 13/26 juil. [Sinaia]. A 10 heures et 1/2 en auto avec M^{me} Procopiu nous emmenons Enesco de l'Hôtel Boulevard. [...] En passant par Brașov, Râșnov, nous arrivons à Bran à 1 heure, avec panne de moteur. A Bran, la Reine, la princesse Ileana, Liman. Nous déjeunons sous un arbre, sur une roche. Après le déjeuner, avec Ileana, nous visitons le palais. A 4 heures, nous faisons un peu de musique avec Enesco. Beeth[oven], la 5^e, Chausson, *Ciaccona* [de] Vitali.

– 28 sept./11 oct. [Bucarest]. En auto à Cotroceni. Avec M^{me} Proc[opiu], [George] Boskoff ⁴⁷, Enesco. La Reine est au lit, convalescente. Ici, un docteur serbe, M^{me} Trancu Raiher avec son époux et sa fille. Nous jouons *Kreutzer* et *Poème* [de] Chausson. Ensuite Boskoff joue.

– 3/16 oct. A 9 heures [p.m.] Enesco m'emmène en auto. Nous prenons Boskoff de «Capșa» et nous allons à Cotroceni. La Reine garde toujours le lit. Ici, le Roi Carol, Elena, Irena, Ileana, Simky, Skeletti, etc. Je joue avec Enesco des sonates de Fauré, Lekeu, le *Poème* de Chausson. Ensuite, chez Maruka, souper avec Enesco [et d'autres].

– 5/18 oct. Le matin à 10 heures et 1/2 à l'Athénée la répétition d'Indy [avec la Philharmonie]. On

répète la *Symph[onie]* de Chausson. Ici Enesco, Golestan, Georgesco, Orchiș, Kiriatic, Sim, Lazăr. Nous partons pendant la pause.

– 6/19 nov. Le matin à 10 heures et 1/2 à l'Hôtel Majestic. J'assiste à une répétition du 4^{tuor} Rosé. On joue le *Quatuor* d'Enesco et [Robert] Volkmann.

– 14/27 nov. A 5 heures je vais chez Feder pour m'intéresser de la répétition d'Enesco avec «Rosé». On n'en sait rien. En route vers l'hôtel Majestic je rencontre Rusitzka et Walter ⁴⁸ qui me disent qu'ils ne répètent pas *Forellen* 5 [quintette]. [...] Ensuite au Concert Rosé. Haydn, *sol min[neur]*, *Quatuor* [de] Enesco et *Forellen Quintette* de Schubert] avec Enesco ⁴⁹.

– 27 nov./10 dec. Le matin à 10 heures à l'Athénée. Enesco essaye les *Danses* d'*Œdip*.

– 28 nov./11 dec. A 10 heures et 3/4 [p.m.] à la gare. Enesco part pour Paris. Ici Maruca, Ninette Duca, Nott[ara], Istratty.

1924

– 14 janv. [Paris]. Le matin au logement d'Enesco je m'arrange avec M^{me} Celestine d'y habiter. Elle me dit que c'est Ninette Duca qui s'y installera. Ensuite je cherche des chambres rue Pigalle. De petits hôtels propres.

– 19 janv. Le matin chez Enesco je travaille à *Manon* [de Puccini].

– 22 janv. Le matin chez Enesco je travaille.

– 28 janv. Le matin dans l'apart[ement] d'Enesco. Je travaille. Stroesco ⁵⁰ y vient également.

– 29 janv. Le matin dans l'apart[ement] d'Enesco. Stro[esco] aussi. Nous étudions. [...] Dans l'après-midi je reviens dans l'apart[ement d'] Enesco. J'étudie.

– 30 janv. Dans l'apart[ement d'] Enesco. Stro y vient. Nous répétons.

– 1 févr. Je prends quelques partitions d'Enesco et les laisse à Stro.

– 4 févr. [...] Ensuite avec [Gabriel] Pierné chez «Gaveau». [...] Celui-ci très gentil. Il me parle d'Enesco.

– 11 févr. A 11 heures au *Ménestrel*. [...] D'ici à l'apart[ement d'] Enesco pour prendre quelques partitions.

– 18 févr. Dans l'apart[ement d'] Enesco j'étudie avec Stroesco *Pélleas*.

– 20 févr. Avec le métro à l'apart[ement d'] Enesco. Stro y vient aussi. Nous répétons *Pélleas*.

– 22 févr. [...] Ensuite à l'appartement d'Enesco pour prendre quelques partitions.

51^e Année **THÉÂTRE du CHATELET** 1923-1924

CONCERTS COLONNE

Siège de la Société, 19, Rue de Troqueville 1879. Abonnements : TH. WAGRAM 18-08

SAMEDI 29 MARS 1924, à 5 heures très précises
VINGT-QUATRIÈME CONCERT, avec le concours de MM
GEORGES ENESCO
ALFRED ALESSANDRESKO

LE MESSIE (Ouverture)	H. ENDEL
CONCERTO pour Violon	J.-S. BACH
M. GEORGES ENESCO	ITAL. 1700
POÈME pour Violon et Orchestre	E. CHAISSON
M. GEORGES ENESCO	FRAN. 1888
Sous la direction de M. GABRIEL PIERNÉ	
— MUSIQUE ROUMAINE —	
ACTÉON (Poème symphonique)	A. ALESSANDRESKO
Sous la direction de L'AUTEUR	
ŒDIPE (Extraits du 1 ^{er} acte)	G. ENESCO
Sous la direction de L'AUTEUR	
1^{re} RAPSONDIE ROUMAINE	STAN GOLESTAN
Sous la direction de M. GABRIEL PIERNÉ	

Le Bureau de Concerts du CHATELET, en même lieu les jours à partir de Samedi, de 1 heure à 5 heures le Samedi, de midi à 3 heures et le Dimanche, de 10 heures à midi.

DIMANCHE 30 MARS, à 2 HEURES très précises
CONCERT SUPPLÉMENTAIRE
Au Profit de l'Œuvre Parisienne des COLONIES MATERNELLES SCOLAIRES

CROISADE des ENFANTS

Légende Musicale en 4 parties, de **M. Gabriel PIERNÉ**
 Adaptée du Poème de **MARCEL SCHWOB**
 — Deuxième et Dernière Audition —

Avec **M^{lle} JEANNE LAVAL** (de l'Opéra) — **Allys**, **M^{lle} YVONNE BROTHIE**
 Le Récitant, **M. CH. FRIANT** (de l'Opéra-Comique) — **Un Musicien**, **M. NAI**
 Une Mère, **M^{lle} MARTINELLI**

Violon **M^{lle} O. TALAZAC**, **J. EUDES**, **A. TASKIN**, **V. COUBOU**

350 ENFANTS

Des Rois de la Ville de Paris. — Envis de la rue Chartraine, de la rue Saint-Benoît, de la rue de Paris

ORCHESTRE SOLI et CHŒURS

550 EXÉCUTANTS

Sous la direction de **L'AUTEUR**

Œuvre de M. LÉONIE, 10, rue de Valenciennes. — S. BODANES, 8, rue de Valenciennes. — FENART, 48, rue de Valenciennes. — Au GOUVERNEUR MUNICIPAL, 10, rue Tronchet et au GUIDE du CONCERT, 20, avenue de l'Opéra.

Fig. 3. Affiches des concerts Colonne, Paris, le 29 mars 1924 (Les originaux de ces documents sont en possession de Mme Emilia Guțianu-Alessandresco).

– 12 mars. A 11 heures et 1/2 à l'Ap[ar]t[ement d'] Enesco. Stro aussi. Nous essayons de diverses choses. Je déjeune seul dans la Pl[ac]e Clichy. Ensuite de retour à l'ap[ar]t[ement d'] Enesco je déchiffre des sonates de [Lucien] Capet, [Marius-François] Gaillard, [Albert] Dupuis, etc. A 3 heures chez Pierné qui m'a appelé. Il veut arranger pour le 29 mars, date à laquelle joue Enesco, une partie de musique roum[aine]. Mais il a besoin du concours de la colonie roumaine, ou d'une subvention, ou d'un nombre de places assurées. Je dirigerai tout seul mon *Actéon*. Je lui promets d'aller chez Antonesco.

– 13 mars. Dans l'après-midi je téléphone de nouveau à Pierné. Il me dit qu'il a parlé avec le comité et qu'ils ont décidé de prétendre seulement le prix d'une répétition, c'est-à-dire 2850 fr.

– 14 mars. [...] Ensuite avec Antonesco qui ne peut donner que 1000 fr. p[our] le Concert Colonne.

– 17 mars. [...] Ensuite à la Banque «Max Berkovitz», qui me donne 300 fr. p[our] le festival roumain [de] Colonne.

– 19 mars. La Banque «Algazi» refuse toute aide. A Lloyd j'encaisse de Romeo [?] 110 fr.

– 20 mars. Ensuite, dans l'ap[ar]t[ement d'] Enesco; je déchiffre *Padmaveti*⁵¹.

– 21 mars. A 8 heures et 1/2 [p.m.] Enesco arrive à la gare St. Lazare d'Amérique. J'y retrouve aussi [Stan] Golestan à qui je dis de demander de Brussel [?] une subvention p[our] le concert de Colonne. Avec lui et avec Enesco chez «Enesco»; ensuite, nous y sortons tous les trois.

– 22 mars. Le matin à 9 heures à Colonne. On répète la *Croisade des Enfants* [de Gabriel Pierné]. [...] Enesco vient pendant la pause. Avec lui sur la scène. La rencontre avec Pierné qui le présente à [Serghei] Liapunov. Enesco veut renoncer à son *Œdip* [les danses], car il n'est pas mis au point, mais Pierné ne le laisse pas. Je sors avec lui de la répétition.

– 25 mars. [...] En taxi chez Salle Gaveau. Concert Enesco – Lazare Lévy, la *Sonate* d'Enesco, Brahms (*sol*). Grand succès. [...] Ensuite avec Enesco [et d'autres] nous soupçons à «Fouquet» (Ch[amps] Elysées).

– 29 mars. [...] Ensuite à Colonne dans le foyer. Enesco répète *Œdip*, puis les pièces pour violon. Pierné répète la *Rhaps[odie]* de Golestan, ensuite moi, *Actéon*, une fois; ça va bien. [...]. A 5 heures au Concert Colonne. Je suis sur la scène

avec [Mircea] Bârsan. Enesco joue divinement. Le *Concerto mi*, Bach, Chausson. Je dirige *Actéon* par cœur. Exécution parfaite. J'ai encore 2 rappels. [...] Enesco me présente à Fl. Schmitt, qui «n'a pas tout aimé; c'est trop délayée; et vous devrez vous en rendre parfaitement compte»; il a aimé ma façon de diriger.

– 11 avr. Avec lui [Stroesco] à la Légation. La colonie roumaine est présentée aux souverains roumains. [...] Le Roi [Ferdinand] me tend la main et me questionne sur Enesco.

– 13 avr. [...] Ensuite à 11 heures et 1/2 chez Enesco. Ici Bârsan, Théo[phile] Demetriesco ⁵², Eugène Wagner. Enesco me propose de contribuer lui aussi avec 500 fr. pour la répétition supplémentaire de Colonne.

– 14 avr. [...] Ensuite chez Enesco. Ici Bârsan. A 9 heures [p.m.] avec eux chez Gaveau. Concert Enesco – Théo Dimitriesco, La *Balade* de [Alfred] Bachelet; la *Sonate* [de] Lekeu. [...] Nous allons avec Enesco et les époux Șapira ⁵³ chez «Fouquet». [...] Enesco m'accompagne en taxi.

– 15 avr. [...] Ensuite je vais à Schola [Cantorum]: le Concert [Mircea] Bârsan [violon] – Enesco [piano]. J'entends le final de la *Sonate* d'Enesco, d'Indy et *Kreutzer*. Enesco me donne les 500 fr. promis.

– 18 avr. A 6 heures et 1/2 [p.m.] chez Enesco; ici Șapira. Enesco me parle des festivals de Bruxelles et Londres p[our] les Souverains. (Il part aujourd'hui à Bucarest).

– 20 avr. A Buc[arest] ⁵⁴: Enesco, la *Suite no. 1*, [Henri] Rabaud, *Eglogue*, S. Saëns, la *Symph[onie no.] 3*.

– 4 mai. A Buc[arest] ⁵⁵. Symph[onique] dirigé par Enesco. Soliste Thibaud. Bach, *Le conc[ert] es dur*; Beeth[oven], *Conc[ert]*; Jora, *Paysages moldaves*, Lalo, la *Symph[onie]*.

– 5 mai. A Buc[arest]: *Double concert*, Bach (Thibaud – Enesco – Georgesco); ensuite Thibaud le *Conc[ert] mi b*, Mozart; Jora, *Scènes moldaves*; S. Saëns, *Concerto fen si mineur*, chef d'orchestre Enesco).

– 8 mai. En sortant sur le B[oulevard], Golestan, qui me dit qu'il est possible que Gogu ne puisse venir p[our] le concert, parce que sa femme doit être opérée. Il me propose de diriger avec Enesco.

– 11 mai. [Bruxelles]. Nous regardons le cortège royal se dirigeant vers l'Hôtel-de-Ville. Nos souverains nous remarquent. Dans la Grande Place

immense manifestation. Des fanfares, carillon; enthousiasme. Les souverains au balcon. [...] Ensuite à 1 heure à la répétition au Conservatoire. L'Orchestre Pro Arte de militaires, dirigé par Lt. Prévost. [...] Enesco répète *Le poème roumain*. [...] Nous nous habillons en jaquette. A 5 heures au Concert ⁵⁶. Dans la loge principale les souverains belges et roumains. Dans le programme: des mélodies de [François] Rasse, [August de] Boeck, [Léon] Dubois, un poème de [Joseph] Jongen, [Edgar] Tinel; des mélodies de Golestan; *Le poème roumain* [d'Enesco]. [...] A 9 heures et 1/2 à la Légation Roumaine, rue Washington. Un monde immense. Les souverains belges et roumains.

– 12 mai. A 9 heures et 1/2 je vais à la Gare du Nord pour m'intéresser du train. Ensuite au «Metropol» chez Enesco. Je vais avec lui à la Légation roumaine. Stro[esco] y vient aussi p[our] le visa anglais des passeports. Ensuite nous devons attendre Catargi également, qui donne le courrier à Enesco. En taxi à l'Hôtel. A 12 nous déjeunons à la gare; ensuite nous partons à 1 heure 20 (cl. I 280 fr. belges). A 6 heures et 1/2 nous arrivons à Boulogne. Dans le train Enesco étudie la *Rhapsodie* de Golestan ⁵⁷ et *Armide* [de Nonna Otesco]. (A Bézieux, douane). Nous nous embarquons à 7 heures. J'ai mal de mer. A 8 heures et 1/2 nous arrivons à Folkestone. [...] A 10 heures et 1/2 à Londres.

– 13 mai. [Londres]. A 9 heures et 1/2 j'emmène Enesco. Avec le taxi, Cromwell place 4, à la Légation roumaine. [...] Après le déjeuner, nous sortons encore; Enesco me quitte. [...] Le soir à 10 heures et 1/2 à la Légation roum[aine]. Les souverains de l'Angleterre, de la Roumanie. La reine [Marie] me présente à la reine de l'Angleterre [Mary]. Les assistants ont des pantalons courts, comme les laquais. Le concert tronqué ⁵⁸. [...] [Nicolae] Titulesco m'a donné un chèque de 1200 fr.

– 14 mai. Le matin je vais avec Enesco à une banque, Cromwell-road, pour empocher les chèques de Titulesco. Ensuite nous payons l'hôtel [...]. Nous partons à 11 heures quart.

– 15 mai. [Paris]. Le matin à 9 heures et 1/2 chez Enesco. Ici Golestan qui nous dit qu'on a déjà fait deux répétitions p[our] le concert avec [Franz] Ruhlmann ⁵⁹ et Jora. La dernière sera demain matin. Ensuite je répète avec Enesco les pièces pour violon. Jean Huré vient après, qui est t[rès] malade. Nous répétons avec Enesco sa *Sonate*.

– 16 mai. Le matin à 9 heures au Th[éâtre] des Champs-Élysées. Ici l'orch[estre] Colonne. Enesco répète *Scherzo* de [Dimitrie] Cuclin; ensuite avec Ruhlmann *Armide* de Nonna et la *Rhapsodie* de Golestan. Je fais *Actéon* un fois, ensuite Enesco fait la *Suite* de Jora. L'orchestre ne la sait pas encore. Présents Jora, Albert Roussel, auquel me présente Enesco. [...] A 4 heures et 1/2 chez Enesco; je répète 2 fois avec lui la *Rhapsodie* de Golestan et *Armide*. [...] Le soir, concert de gala roumain. Dans la salle le Roi [Ferdinand], Mirela Marcovici récite l'hymne national. Ensuite *Scherzo* de Cuclin. Je dirige *Actéon*. Ensuite *Armide* [de Otesco], [la *Rhapsodie* de] Golestan; la *Suite* de Jora qui ennuie; la *Rhapsodie* d'Enesco. Stroesco bisse *Fluerașul* [de Andre-sco-Skeletty]. Tout finit à 11 heures 45. Le Roi nous serre les mains.

– 17 mai. Télégr[amme] d'Orchiș annonçant la disparition de M^{me} Georgesco. [...] A 10 heures et 1/2 chez Enesco. Il est impressionné par la triste annonce. Je vais avec lui chez Marquis; ensuite nous revenons chez lui. Ici [Mircea] Bârsan, Filip [Lazăr], [Théodore] Szanto, Noël Gallon. Enesco part pour Bucarest aujourd'hui à 2 heures.

– 18 juin. [Bucarest]. Le matin à 10 heures au Conservatoire. Quelle émotion! Dans la chancel-larie Mz [Ciomac], Cella [Delavrancea], Jora, [D.G.] Dimitriu, ensuite Nonna et Dumitresco; Enesco me demande qu'est-ce que j'ai fait à Paris.

– 16 août. Le matin à 9 heures Enesco vient chez moi et fait ses annotations à *Ciaccona* de Vitali et *Folia* [de Corelli]. A 10 heures avec lui à travers le Cișmîgiu.

– 11 oct. Le matin à l'Opéra 10–1. Je répète avec M^{lle} Guțianu⁶⁰ et je sors avec elle dans C[alea] Vict[oriei].

– 18 oct. P.m. à 3 heures et 1/2 à la gare. Béla Bartók arrive. Ici Enesco, Georgesco, Nonna, Ochialbi, Brăiloi, Lazăr, Gheorghiu, Nottara. Bartók a l'air surpris; il parle très peu et accepte de présider le Concours Enesco, sans montrer d'enthousiasme. Ensuite avec Enesco et Gogu à Casa Școalelor, nous arrangeons d'y tenir le concours demain. [...] Brăiloi est pressé de faire imprimer des affiches p[our] la soirée de lundi [20 oct.] à l'honneur de Bartók, lorsque Enesco joue.

– 19 oct. Le matin à 9 heures et 1/2 à Casa Școalelor. Le Concours Enesco. Béla Bartók est le président d'honneur. Ici Enesco, Castaldi,

Kiriac, Nonna, Jora, Enacovici. On donne 2 prix I à [Filip] Lazăr et [Mihail] Andricu. [...] A 3 heures et 1/2 au Conservatoire, l'assemblée du Comité des Compos[iteurs]. Enesco, Jora, Brăiloi, Nonna, Castaldi, etc. D'ici avec Enesco et Jora au Palais du Syndicat des Journalistes. Enesco répète avec Bartók sa *Sonate no. 2*. Elle est horrible!

– 20 oct. Au Conservatoire j'assiste à la répétition de la *Sonate* de Bartók, avec lui, Enesco aussi. Ensuite j'accompagne Bartók jusqu'à C[alea] Victoriei. [...] Ensuite au restaurant «Iordache»; le banquet en honneur de Béla Bartók. Ici Enesco, Kiriac, Castaldi, Gogu, Orchiș, Nonna, Jora, Mihalovici, Nottara, Sym, [Ion] Ghiga, Enacovici, Popovici, Cocea⁶¹, Lazăr, Andricu. 320 lei le repas. Aujourd'hui la soirée fut donnée par la Soc[iété] des Compos[it]eurs. Enesco a joué la *Sonate no. 2* [de Bartók].

– 17 nov. Après la répétition, en voiture au Tribunal avec [Petre] Nițulesco⁶² et Popovici et [Alexandru] Theodoresco. On constitue la Soc[iété] des Compositeurs Roum[ains]. Ici Castaldi, Nonna, [Victor] Gheorghiu, [Tiberiu] Brediceanu, Florica Muz[icesco], [Const. C.] Nottara, Lazăr, [Constantin] Brăiloi⁶³. Nous y assistons jusqu'à 3 heures et 1/2.

– 19 nov. Enesco vient de Sinaia. [...] Ensuite nous allons tous au Concert Mircea Bârsan – Enesco: les sonates I de Schumann, la 2^e [de] Enesco et Franck. [...] Ensuite à «Helvetia» avec Enesco, Bârsan, Ferekydy, Prunner, Caravia.

– 3 déc. A 12 heures en voiture au Conservatoire. Ici le Comité de la Soc[iété] des Compositeurs: Enesco, Castaldi, Nonna, Jora, Brăiloi, [Victor] Gheorghiu, Lazăr, Sym, [Paul] Prodan; on discute la question du concert [du 7 déc.]; [et] du télégramme p[our] la mort de Puccini. Enesco s'oppose à l'idée du télégramme, parce que p[our] Fauré⁶⁴ on n'en avait pas envoyé.

– 6 déc. [...] Ensuite à l'Opéra; Enesco répète p[our] le Concert la *Danse d'Œdip* et le *Poème* d'Enacovici. Ci-présents, Gogu, Nonna, Sim, Brăiloi, Lazăr, Castaldi.

– 7 déc. A 11 heures à l'Athénée. Le Concert de la Soc[iété] des Compositeurs, avec l'orchestre dirigé par Georgesco, Enesco, Castaldi, Kiriac.

1925

– 17 janv. A 5 heures au Th[éâtre] lyrique. Le Concert des Compositeurs. J'accompagne Stroesco qui chante des mélodies de [Robert] Cremer, Enesco, Golestan, *Le rideau de ma voisine*. Le *Quatuor* d'Enacovici.

– 1 sept. Le matin je répète à l'Opéra avec Guțianu, Snejina⁶⁵ etc. [...] Enesco est venu chez moi aujourd'hui. Avec lui chez Filip Lazăr, pour lui donner une adresse de la Soc[iété] des Compos[iteurs] au Comité International.

– 23 oct. A 9 heures et 30 je pars [à] Sinaia. J'arrive à 1 heure et je me loge à Caraiman. [...] A 4 heures et 1/2 Enesco m'emmène en auto à Pelișor. Nous jouons des sonates Schumann, 1 et Lekeu. Ici le Roi, la Reine, Elisabeth, Carol, Elena, Irina, etc.

– 29 oct. A 9 heures je pars vers Sinaia. [...] En auto royal à Peleş. J'y habite. On me sert le déjeuner. Pour l'anniversaire de la Reine grand déjeuner officiel dans la salle maure. A 5 heures à Pelișor. Le Roi, la Reine, George, Elisabeth, Irina, Elena, Carol, les princesses de Hohenlohe, le pr[ince] Nicolas de la Grèce, la reine Sophie. Je joue avec Enesco *Kreutzer* et Franck. Je dîne là-bas avec la suite.

– 7 nov. A 10 heures à l'Opéra, Enesco répète p[our] son symphonique. D'ici je vais à Casa Școalelor pour annoncer que demain on tient le Concours Enesco. Ensuite de nouveau à l'Opéra. Je photographie Enesco avec Gogu. [...] A l'Athénée: le concert de M^{me} Ghibu⁶⁶, Enesco au piano.

– 8 nov. A 3 heures à Casa Școalelor. La réunion de la commission p[our] le Prix Enesco. Vives discussions, incidents, à l'occasion de la pièce de Mihailovici⁶⁷. Nona, Andricu, Enacovici, Castaldi, Gogu sont contre. Jora, moi, Filip, Enesco pour. On décide que Kiriak se prononce lui aussi.

– 9 nov. Le Pr[ix] Enesco est accordé à Mihailovici.

– 16 nov. [...] D'ici à l'Athénée, au Concert de l'Assoc[iation] de mus[ique] de chambre avec Enesco au piano. (le 5^{ette} de Beeth[oven]).

– 21 nov. [...] D'ici à 3 heures et 1/2 au Conservatoire. Je répète avec Enesco sa *Sonate*. Il répète avec Lischen [Băicoianu]. Ensuite Comité de la Soc[iété] des Compositeurs. A 5 heures avec Enesco et Lazăr au Th[éâtre] Petit. La séance de la Soc[iété] des Compos[iteurs] dédiée à Enesco. Il joue avec moi la *Sonate no. 2* [de Enesco]; Lischen, [*Les chansons sur les vers de*] Clément Marot; Enesco, la *Sonate pour piano [en fa # mineur op. 24, no. 1, en première audition]*.

– 23 nov. A 9 heures [p.m.] à l'Athénée Symphonique dirigé par Enesco. La *Symphonie I*, 3 fragments d'*Œdip*, le *Poème roumain*. Je me trouve dans la loge des compositeurs avec Jora, Brăiloi, Filip.

– 8 déc. [...] Ensuite au Concert Enesco [à] l'Athénée. Je suis sur la scène. *Le poème* de [Emil-Jacques-] Dalcroze, *Tzigane* de Ravel. Kiriak parle avec Enesco de l'article impertinent de Sym à l'adresse de la Soc[iété] Carmen⁶⁸.

– 14 déc. [...] Ensuite à *Universul*, je laisse à Stelian Popesco une lettre d'Enesco qui défend Kiriak contre le toupet de Sym. Je passe à *Viitorul* et *Rampa* également, pour laisser une copie.

– 16 déc. Dans *Universul* la lettre d'Enesco est parue⁶⁹ et, aussi, la réponse idiote de Sym.

1926

– 24 mars. Aujourd'hui à Strassbourg (Concerts du Conservatoire) Enesco a dirigé mon *Actéon*⁷⁰.

– 9 avr. Le soir au Symphonique: la *Symph[onie] no. 1* de Beeth[oven], *Histoire indienne* de Jora, *Concerto si b* Brahms (Arthur Rubinstein), *Tod und Verkl[ärung]* de R. Strauss]. Je suis dans la loge avec Enesco, Lazăr, Jora.

– 11 avr. A 11 heures à l'Athénée, Concert Arthur Rubinstein. Je suis dans la loge avec les Jora, Lazăr; ensuite avec Enesco et Gogu. (Rubinstein au déjeuner chez Lucasievicz avec toute la bande). [...] A 5 heures au Conservatoire: l'assemblée de la Soc[iété] des Compos[iteurs]. Ici Enesco, Castaldi, Jora⁷¹.

– 23 mai. A 11 heures au Concert de la Soc[iété] des Compos[iteurs]. Je dirige l'ouvert[ure] *Seara Mare* (La grande soirée) de Tib[eriu] Brediceanu. On bisse. [...] Jora dirige la première *Suite*⁷², Gogu un poème de Gheorghiu⁷³ et la *Rhapsodie* de Enesco [*la II^e*]. Les chœurs Kiriak.

– 3 oct. Chez moi. Enesco et Cohen viennent.

– 4 oct. Je déjeune chez Maruca. J'étudie avec Enesco p[our] les concerts.

– 17 oct. Le matin au «National» le Concert dirigé par Enesco. *La suite française* de Roger – Ducasse. *Concert brandenbourgeois [no. 5]* de Bach (au piano: moi, [Alexandru] Teodoresco au violon, Solomonesco, fl[ûte])⁷⁴. La dernière manifestation de ce pauvre Solomonesco. *Capricio espagnol* de Rimsky.

– 16 nov. A 11 heures Enesco arrive, nous répétons les sonates. Nous déjeunons ensemble à «Europa». P.m. je répète encore avec Enesco. [...] Le soir le premier concert de sonates avec Enesco: Bach, *e dur*, [Darius] Milhaud, la 1^e, Brahms, *d moll*. Ensuite à Terasa Otetelișanu avec Enesco, Cohen, Jora, Bărsan.

– 19 nov. A 3 heures Enesco vient à la répétition. Le soir le 2^e Concert sonates avec Enesco: Mozart, *no. 17, a dur*, [Erich Wolfgang] Korngold, Beeth[oven], *do mineur*.

– 22 nov. P.m. à 3 heures Enesco vient à la répétition avec [Henri] Morin ⁷⁵. Le soir le 3^e Concert de sonates avec Enesco: Brahms, *a dur*, Honegger, la 1^e, Grieg, *do mineur*.

– 26 nov. A 3 heures avec Enesco à Casa Școalelor. Le Prix Enesco. A 5 heures chez moi, nous répétons p[our] le concert. Le soir le dernier Concert de sonates avec Enesco: Schumann, la 1^e, [Guy] Ropartz, la 2^e, Franck.

– 1 déc. Le matin aux [Ministère des] Arts je prends l'ordonnance p[our] le Prix Enesco. A 12 à la gare; Enesco part avec Maruca; ici Cohen. Je lui demande comment faire pour partager la somme de 30000, car le Ministère a augmenté la côte du prix.

– 31 déc. A 4 heures et 1/2 [p.m.] à Sinaia. En route vers Cumpătul, Enesco et Maruca se promènent. Je m'attache à leur groupe. Nous allons à la Poste. A 6 heures de retour. J'étudie [au] piano. Après le dîner, nous répétons le programme du lundi [3 janv. 1927]. A 12 nous trinquons une glace de champagne, ensuite nous nous couchons dans une petite cellule de «Lumiș».

1927

– 1 janv. [Sinaia]. Le soir dîner chez Micaela Catargi. Je fais encore une fois avec Enesco le programme du lundi [3 janv.]. Enesco me donne un exemplaire de la *Sonate pour piano* nouvellement parue ⁷⁶.

– 2 janv. Déjeuner à 1 heure au «Lumiș». [...] Le soir, après le dîner, Pynx fait ses bagages p[our] la tournée.

– 3 janv. [Bucarest]. A 11 heures et 1/2 à l'Opéra; ensuite à «Europa» je déjeune avec Pynx et Cohen. Enesco vient chez moi et répète encore une fois [...]. Le soir Concert de bienfaisance avec Enesco: la *Sonate a dur* [de] Bach, Mozart, *b dur 10; Kreutzer*. Filip tourne mes pages. On m'offre une corbeille avec des plantes.

– 29 janv. A 2 heures au déjeuner chez Maruca. Ici Enesco, Lischen avec madame Frosa, Emil Sturdza, [etc...].

– 30 janv. A 6 heures [p.m.] chez Maruca. Enesco joue sa nouvelle *Sonate pour violon et piano* [op. 25, no. 2, «en caractère populaire roumain»]. Beaucoup de monde. La Reine. M^{me} Morin.

– 6 févr. A 11 heures à l'Athénée. Concert dirigé par [Ionel] Perlea. L'ouvert[ure] *Don Juan* [et] la *Symphonie* *es dur* [de] Mozart, *Till Eulenspiegel* [de R. Strauss], *Der Barbier in Bagdad* [de Peter Cornelius]. Je suis placé auprès d'Enesco ⁷⁷.

– 1 mars. [Le soir] au concert Enesco ⁷⁸; ici [Hermann] Scherchen ⁷⁹.

– 9 mars. De la poste je télégraphie à Enesco à Iassy pour le concert de Gogu de Lamoureux.

– 23 mars. Moi au Concert Enesco – Caravia ⁸⁰. 2 sonates de Beeth[oven] et la dernière *Sonate* d'Enesco. Sur la scène Muza [Ciomac] et Florica [Muzicesco].

– 24 mars. A 3 heures au Conservatoire. L'assemblée générale de la Soc[iété] des Compositeurs. Enesco, Jora, Brăiloi, [Ion] Borgovan, [Robert] Cremer, [Victor] Gheorghiu, Enacovici, Nottara, Rogalsky, Castaldi, Kiriac, Bobesco.

– 6 nov. Le matin au Symphonique Scherchen. *La suite no. 2* d'Enesco, *Grosse Fuge*, Beeth[oven], *Largo* [pour clarinette solo et orchestre de cordes de] Mozart (Hoerath ⁸¹) et la *Symph[onie] inachevée* [de Schubert]. [...] Conversation avec Enesco.

– 13 nov. Au Symphonique Scherchen; la *Sérénade* de [Max] Reger, la *Symph[onie] concertante* [pour violon, alto et orchestre] de Mozart ([Alexandru] Teodoresco et [Theodor] Popovici) et [l'ouverture] à *Hécube* de Nottara. Conversation dans la loge avec Enesco et [Arthur] Rubinstein.

– 25 nov. Le matin le Concours Enesco. Ici Nonna, Castaldi, Jora, Andricu ⁸².

1928

– 18 janv. Nous entendons [à la radio] la *Rhapsodie* d'Enesco à Langenberg.

– 9 mars. Le matin je vais à la Salle du Syndicat. Ernst Kunwald de Berlin y répète. Ici Enesco, avec lequel il est bon ami.

– 31 mars. Le matin symphonique dirigé par Ernst Kunwald. *La pathétique* [de Tchaïkovsky], les *Rhapsodies* d'Enesco, *Concerto g dur* [no. 4 pour piano de] Beethoven (Karol Szreter ⁸³). [...] Déjeuner chez Maruca. Ici la princesse de Wied, Nineta et Kogălniceano, Mișu Cantac[uzène] avec Beby Zăneasca, Enesco. Après le déjeuner, les reines Marie, Elisabeth viennent. Nous jouons *Poème* [de] Chausson et Lekeu.

– 12 mars. Déjeuner chez Maruca. Ici la reine Elisabêthe, la princesse de Wied, le pr[ince] de Reuse, Enesco, M^{me} Balș, von Mutius, ministre Allemand, Ernst Kunwald. La reine Marie, Lischen, Mișu Jora arrivent après le déjeuner. [...] Enesco joue avec Kunwald *Kreutzer*, avec moi, Franck.

– 19 mars. Le soir avec Stro[esco] Concert avec les mélodies de Cremer. Enesco sur l'escalier.

– 25 mars. Le matin au concert [Gregor] Fittelberg. *Also sprach Zarathustra* [de R. Strauss], la *Symph[onie] classique* de [Serge] Prokofieff, *Concerto [pour petit orchestre]* de A[lbert] Roussel, *Petroutchka* [trois fragments symphoniques de Stravinsky]. Avec Enesco dans une loge. Il est révolté par la *Symph[onie]* de Prokofieff. «Mauvaise musique»!

– 10 juin. Le matin Enesco et Cohen chez moi.

– 7 sept. A 8 heures [p.m.] à la gare. L'orchestre de Berlin arrive. Ici Enesco, Costică N.N. [?].

– 9 sept.⁸⁴ Le matin à l'Athénée, le 2^e concert de Berliner *Symph[onie] Orch[ester]*. L'ouvert[ure] *Donna Diana* de [Emil Nikolaus von] Reznicek, la *Suite no. 2* d'Enesco. Ensuite Enesco dirige *Leonore III*. Kunwald: la *Symph[onie] no. 5* [de Beethoven]. Je suis dans la loge avec Guț[ianu], Basarab, [Vasile] Rabega.

– 28 sept. A 5 heures et 1/2 chez Cohen, je déchiffre avec Enesco les sonates de Ropartz (3), Ravel, Roussel (2) et [Karol] Szimanowsky⁸⁵.

– 30 sept. A 11 heures à «Eforie», Concert symphonique du Syndicat des Instrumentistes, dirigé par Enesco: *Tannhäuser* [de R. Wagner], *Tod und Verklärung* [de R. Strauss], la *Symph[onie] no. 7* [de Beethoven]. Avec Enesco et Cohen à «Europa» pour dîner.

– 16 oct. Le matin à 11 heures chez Feder, je répète avec [Jacques] Thibaud. Déjeuner avec Thibaud, Enesco et Tasso Janopulo⁸⁶ à l'Athénée Palace. Le soir au Concert Jacques Thibaud, j'accompagne: la *Sonate A dur* [de] Brahms, *Concerto* de S.-Saëns, *Adagio* [de] Tartini, *Adagio* [de] Vivaldi, *Rondo* [de] Mozart. Enesco dans la salle.

– 17 oct. A 10 heures je répète avec Enesco le programme du premier concert. A 2 heures et 1/2 chez Cohen⁸⁷, Thibaud y vient. Enesco joue pour lui sa *Sonate no. 3*.

– 19 nov. Le matin je répète avec Enesco chez Cohen. A 4 heures idem. [...]. Le soir le premier Concert de sonates avec Enesco: Beeth[oven], la 3^e, Alb[ert] Roussel, la 2^e, S. Saëns, la 1^e.

– 22 nov. Le soir le 2^e Concert de sonates avec Enesco: la *Sonate no. 5* de Bach, Szimanowsky, Schumann.

– 24 nov. Le matin je répète avec Enesco chez M^{me} Procopiu. [...] Le soir le 3^e Concert de sonates avec Enesco. Mozart, 12, Ravel, Lekeu.

– 25 nov. A 5 heures et 1/2 à Cotroceni. Je joue avec Enesco.

– 1 déc. A 5–7 je répète avec Enesco à Giurgea Negrileşti. Beaucoup de monde. Le soir au Concert Enesco avec moi (IV), avec maman et M^{me} Oprescu. Brahms, *g dur*, Ropartz, III [et] *Kreutzer*.

– 2 déc. Le matin Symphonique [Oscar] Fried⁸⁸. Haydn, *La Reine [Symphonie en si b]*, Mozart, *es dur*, Brahms, la 1^e. Dans la loge Enesco, Cohen.

– 5 déc. Le matin à 11 heures et 1/2 je vais à la Salle du Syndicat des Journalistes; Enesco répète.

– 7 déc. Je passe un petit moment à la répétition d'Enesco.

– 8 déc. A 12 à la répétition de la Philharm[onie] avec Enesco. [...] 3–6 Conseil à la Soc[iété] des Compositeurs⁸⁹. Séance violente: Enesco menace avec sa démission, à cause de la perception des droits.

– 9 déc. Symphonique [la Philharmonie] Enesco: *Freischütz* [de Weber], la *Symph[onie] no. 1* [de] Schumann, *Stenka Razin* [de Glazounov], *Catalonia* [de Albeniz].

– 10 déc. [...] D'ici à l'Athénée: Concert populaire Enesco – Caravia: Mozart, *es dur*, Brahms, *sol* [et] *Kreutzer*.

– 12 déc. Dans la Salle des Sindic[ats] la répétition d'Enesco: la *Symph[onie]* de [Alexis] Catargi.

– 15 déc. Le matin à l'Athénée on répète la *Symph[onie] no. 9* [de Beethoven] avec Enesco. A Casa Școalelor, à Alexianu, j'arrange pour demain de nous réunir pour le Prix Enesco. [...] J'entends à la radio le Concert roumain de Prague⁹⁰: la *Rhapsodie* de Golestan, la *Suite [no. 1]* de Enesco, *Armide* [de Ion Nonna Otescu], 2 *tableaux* de Andricu, *La marche juive* de Jora, une pièce de Mihailovici.

– 16 déc. Le matin Symphonique Enesco. La *Symph[onie]* de Catargi et la *Symph[onie] no. 9*⁹¹. Cohen me donne 65.000 des concerts avec Enesco. De 3 à 6 à Casa Școalelor. Le Concours pour le Prix Enesco. Ici Enesco, Castaldi, Jora, Enacovici, Rogalsky, Andricu. On donne à Drăgoi 25.000 et le 1^{er} Prix.

– 20 déc. Je donne à Drăgoi 25.000 du Prix Enesco.

– 28 déc. Le matin aux Arts je prends l'ordonnance pour le Prix Enesco.

– 29 déc. Le soir nous jouons du gramophone de la musique d'Opéras russes et d'autres.

* La première partie (les années 1912–1920) des «Notes quotidiennes» est parue dans la dernière série de notre *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* (série Théâtre, Musique, Cinéma, tome XXIX/1992). Quoique les notes d'Alfred Alessandrescu s'étendent jusqu'en 1958, nous avons arrêté leur présentation au jour du 5 mai 1955, jour de la mort de Georges Enesco (pour ce numéro il s'agit de la période 1921–1928); cela, pour le but que nous nous sommes proposé, c'est-à-dire, l'édition des fragments concernant Georges Enesco. Nous rappelons en même temps que les informations de sous-sol appartiennent au domaine de la musicologie et, surtout, celles qui ne se retrouvent pas dans des dictionnaires ou encyclopédies musicaux; des annotations complètes seront faites à la publication intégrale du manuscrit d'Alfred Alessandrescu; nous n'avons pas répété des informations qui se retrouvent dans la première partie des «Notes». Dans la transcription, nous avons respecté les normes en vigueur de l'orthographe, tout en conservant, pourtant, les écarts de l'auteur concernant les noms propres ou les titres de certaines créations musicales (Lucia-Monica Alexandrescu).

¹ Lulu [Loulou] Bernard, violoncelliste française.

² Pour un cycle de 12 récitals de violon et piano, qui auront lieu les mois de mars–mai, 1921.

³ Mănuță = Emanoil Ciomac (2 février 1890 – 13 juin 1962).

⁴ Cette sonate manque dans la Chronologie «Georges Enesco» parue dans le vol. *George Enescu*, Bucarest, 1964, édité par l'Institut d'histoire de l'art sous l'égide de l'Académie Roumaine (auteurs Nicolae Missir et Mircea Voicana), p. 190.

⁵ Concerts qui auront lieu le mois d'avril 1921.

⁶ Prof. dr. Constantin Bacaloglu (1871–1924), membre de la direction de l'Athénée Roumain.

⁷ Stan Golestan, probablement la *Sonate en mi b majeur pour violon et piano*, écrite en 1908 et éditée à Paris en 1908.

⁸ Probablement les instrumentistes apportés par George Georgescu d'Allemagne pour rajeunir le nouvel orchestre, «La Société Philharmonique».

⁹ Romulus Orchiș, impresario de la Philharmonie de Bucarest.

¹⁰ Sim [Sym], pseudonyme de Theodor Simionescu-Râmniceanu (1882–1946), critique musical.

¹¹ Rica Offenhändén, «une pianiste juive russe» (Alfred Alessandrescu, *Notes quotidiennes*, 22 avril 1921).

¹² Paru dans *Muzica*, III, no. 5–6, mai–juin 1921.

¹³ Nicolae Ocki Albi, violoncelliste (et soliste) de l'orchestre de la Philharmonie.

¹⁴ Donnée inédite dans la chronologie «Georges Enesco».

¹⁵ Pour *Resurrectio* (1920), poème symphonique de Lucian Teodosiu, absent dans la liste des prix «George Enescu» du vol. *George Enescu...*, p. 336.

¹⁶ Alfred Alessandrescu, *La semaine musicale. Les concerts de violon de Georges Enesco – Le Quatuor en mi bémol*, in *L'Indépendance Roumaine*, 12 juin 1921. Voir Alfred Alessandrescu, *Scrieri alese* (Ecrits choisis). Surveillance d'édition et étude introductive par Ileana Rățiu, Bucarest, 1977, p. 271.

¹⁷ D.G. Dimitriu, professeur de piano au Conservatoire de Bucarest.

¹⁸ Probablement *Muzica*, III, no. 5–6, mai–juin 1921.

¹⁹ Paul Prodan (1890–1938), critique d'art, publiciste.

²⁰ Villa «Căprița» de Sinaia, propriété d'Irène Procopiu.

²¹ Alice et Bébé Cantacuzène, enfants de Maruca Cantacuzène.

²² Conf. à une coupure de journal attachée par Alfred Alessandrescu au jour respectif de l'agenda.

²³ Une villa sur le chemin vers Cumpătul, prise en location par Georges Enesco durant l'été, selon l'affirmation de M^{me} Emilia Guțianu Alessandrescu.

²⁴ Henri Morin (n. 1883), chef d'orchestre français, venu à Bucarest pour un certain nombre de concerts avec la Philharmonie.

²⁵ Alceo Toni (n. 1884), chef d'orchestre et compositeur italien, venu à Bucarest pour deux concerts avec la Philharmonie.

²⁶ Probablement Alfred Alessandrescu, *La semaine musicale. L'inauguration de l'Opéra Roumaine*, in *L'Indépendance Roumaine*. Voir Alfred Alessandrescu, *Scrieri alese...*, p. 272.

²⁷ Grigore Teodorescu, baryton, soliste à l'Opéra Roumain de Bucarest.

²⁸ Grigore Magiari, basse, soliste à l'Opéra Roumain de Bucarest.

²⁹ Elena Ivony-Niță, soprano, soliste à l'Opéra Roumain de Bucarest.

³⁰ Elena Roman, mezzo-soprano, soliste à l'Opéra Roumain de Bucarest.

³¹ Egisto Tango (n. 1876), chef d'orchestre italien.

³² La Société «Carmen» créée par D.G. Kiriak en 1901.

³³ Georges Enesco, *Hommage à Fauré*, pièce pour piano, in *Revue musicale*, Paris, oct. 1922.

³⁴ Scarlat Cocorăscu avait été directeur pendant la saison musicale 1920–1921.

³⁵ George Simonis, *Le Rhythme*, poème pour solistes, chœur et orchestre.

³⁶ Manole = Emanoil Ciomac, traducteur en roumain du libretto de Edmond Fleg à *Œdip*.

³⁷ Sur le dactylogramme arrangé par Nicolae Missir (voir la première partie des «Notes» in RRHA, série TMC, t. 29, 1992, Préface) apparaissent plusieurs «additions» à l'original de Alfred Alessandrescu, probablement autorisées par Alfred Alessandrescu. Ici, par exemple: «au piano et en chantant».

³⁸ Addition N. Missir: «Nous jouons à 4 mains *Sacre du printemps*».

³⁹ Paul Zarifopol (1874–1934), critique littéraire roumain.

⁴⁰ Paul Richter (1875–1950), chef d'orchestre, compositeur roumain de Brașov.

⁴¹ Alfred Alessandrescu, *Six Mélodies*, Paris, Ed. Rouart et Lerolle, 1922.

⁴² Donnée inédite dans la Chronologie «Georges Enesco».

⁴³ Lischen = Eliza Băicoianu, soprano.

⁴⁴ Henri Morin sera le chef d'orchestre de l'*Acteon* avec la Philharmonie, le 16 avril 1923.

⁴⁵ Récital avec Nicolae Caravia. Donnée inédite dans la Chronologie.

⁴⁶ Donnée inédite dans la Chronologie.

⁴⁷ George Boskoff, pianiste.

⁴⁸ Anton Ruziska (viole), Anton Walter (violoncelle), avec Arnold Rosé (premier violon) et Paul Fischer (second violon), membres du quatuor «Rosé».

⁴⁹ Addition N. Missir: «A cause du changement de l'ordre du programme, après le *Quatuor* de Haydn, le public a commencé à crier: l'auteur, l'auteur, croyant que c'était l'œuvre de Enesco. Drôle de public!».

⁵⁰ Constantin Stroescu, ténor, soliste de l'Opéra Roumain de Bucarest, professeur au Conservatoire de Bucarest.

⁵¹ *Padmâvati*, opéra-ballet en 2 actes, libretto de Louis Laloy, musique de Albert Roussel; première représentation à l'Opéra de Paris, en 1923.

⁵² Theophile Demetresco, pianiste.

⁵³ Gitta Șapira, pianiste, et Av. Marcel Șapira.

⁵⁴ Alfred Alessandresco achetait à Paris aussi des journaux roumains. Le concert de Georges Enesco à Bucarest, évoqué par A. Alessandresco le 20 avril 1924, n'apparaît pas dans la Chronologie «Georges Enesco».

⁵⁵ Dans le volume *George Enescu...*, à la page 199, apparaît seulement la première audition des *Paysages moldaves* de M. Jora.

⁵⁶ Donnée inédite dans la Chronologie «Georges Enesco».

⁵⁷ Stan Golestan, *Rhapsodie concertante pour violon et orchestre* (1980).

⁵⁸ Addition N. Missir: «Enesco et moi étions les seuls à porter des pantalons longs». «Je joue avec Enesco la première partie de la *Sonate* de Franck (nous avons joué seulement la 1^{ère} partie, parce que avant de commencer à jouer, notre Reine Maria s'est approchée de nous en chuchotant que les souverains de l'Angleterre n'aiment pas trop la musique, de sorte qu'il ne faut pas trop jouer)».

⁵⁹ Franz Ruhlmann (1860–1948), chef d'orchestre belge.

⁶⁰ Ici est citée pour la première fois Emilia Guțianu, première soprano, soliste de l'Opéra Roumain de Bucarest, future épouse d'Alfred Alessandresco.

⁶¹ Probablement George Cocca, violoncelliste et chef d'orchestre.

⁶² Petre Nițulesco, professeur de musique, président du Syndicat des instrumentistes de Roumanie (créé en 1923).

⁶³ Dans la Chronologie mentionnée apparaît le fait que Georges Enesco eut signé l'acte le 17 novembre 1924.

⁶⁴ Gabriel Fauré est mort le 4 novembre 1924.

⁶⁵ Maria Snejina, première mezzo-soprano, soliste à l'Opéra Roumain de Bucarest.

⁶⁶ Veturia Ghibu, soprano.

⁶⁷ Marcel Mihalovici, *Introduction et mouvement symphonique*, pour grande orchestre. Première audition à Bucarest, le 17 octobre 1926.

⁶⁸ *Universul*, 4 décembre 1925.

⁶⁹ Voir D.G. Kiriac, *Pagini de corespondență* (Pages de correspondance). Ed. revue, préfacée et annotée par Titus Moisesco, Bucarest, 1974, p. 333.

⁷⁰ Donnée inédite dans la Chronologie «Georges Enesco».

⁷¹ Donnée inédite dans la Chronologie «Georges Enesco».

⁷² Probablement la *Suite pour orchestre en ré mineur*, op. 2 (1915).

⁷³ Victor Gheorghiu, *Cornul* (Le cor), poème symphonique.

⁷⁴ Dimitrie Solomonescu, flûtiste dans l'orchestre Philharmonique.

⁷⁵ Henri Morin était à Bucarest, invité de la Philharmonie pour diriger 3 concerts en novembre-décembre 1926.

⁷⁶ Georges Enesco, la *Sonate en fa # mineur*, op. 24, no. 1, Paris, Enoch, 1926.

⁷⁷ Annotation N. Missir: «[Enesco] me dit à propos de Perlea: „c'est un chef”».

⁷⁸ Probablement accompagné par N. Caravia. Donnée inédite dans la Chronologie «George Enesco».

⁷⁹ Hermann Scherchen était invité par l'orchestre Philharmonique pour diriger 6 concerts en février-mars 1927.

⁸⁰ Donnée inédite dans la Chronologie «Georges Enesco».

⁸¹ Hans Hoerath, clarinettiste dans l'orchestre Philharmonique de Bucarest.

⁸² Dans le vol. *George Enescu...*, en tant que Georges Enesco présidant du concours.

⁸³ Carol Szretter, pianiste allemand.

⁸⁴ Dans la chronologie mentionnée figure la date de 8 sept. 1928.

⁸⁵ Georges Enesco et Alfred Alessandresco préparaient le cycle de quatre récitals, de sonates, des mois nov.-déc. 1928. Dans la chronologie éditée paraissent «cinq» récitals. Le dernier, du 10 déc. 1928, est un concert populaire Georges Enesco avec N. Caravia.

⁸⁶ Tasso Janopulo, pianiste qui devait accompagner J. Thibaud.

⁸⁷ Addition N. Missir: «rue Brezoianu».

⁸⁸ Oskar Fried (n. 1871), chef d'orchestre allemand.

⁸⁹ Donnée inédite dans la Chronologie «Georges Enesco». (Voir aussi George Breazu, *Societatea Compozitorilor Români și fiscal* (La Société des Compositeurs Roumains et le fisc), dans le vol. George Breazu, *Pagini de istoria muzicii românești* (Pages de l'histoire de la musique roumaine), vol. II. Ed. revue et préfacée par Gheorghe Firca, Bucarest, 1970, p. 191.

⁹⁰ La Philharmonie de Prague, chef d'orchestre Vaclav Talich.

⁹¹ Solistes: Eliza Băicoianu, Constanța Dobrescu, Vasile Rabega, George Folescu, avec le concours du chœur «Carmen» sous la direction de I.D. Chirescu.

Symptomatique pour l'activité créatrice intégrale de W.G. Berger, on dirait que son dernier volume de musicologie, paru aux Editions Musicales (Bucarest, 1991), couronne l'idée du *cycle d'écritures* tellement caractéristique dans les compositions de l'auteur, et dans ses exégèses. Etant donnée que l'on peut revenir toujours sur une période musicale, d'une perspective réévaluée, soit esthétique, stylistique ou historique-analytique, W.G. Berger reprend sur un autre trajet, en *Mozart – culture et style*, son expérience du *Guide pour la musique instrumentale de chambre* (1965), de *La musique symphonique*, vol. I (1967), *Le Quatuor à cordes de Haydn à Debussy* (1970) ou de *L'Esthétique de la sonate classique* (1981) et *La théorie générale de la sonate* (1987). Un sujet préféré est continué en même temps: la stylistique mozartienne se joint directement au livre précédent, intitulé *Le Classicisme de Bach à Beethoven* (1990). Dans tous les ouvrages cités (moins celui faisant le sujet du compte rendu, bien sûr), Mozart n'est pas l'unique objet d'étude et, d'autre part, la perspective synthétique vaste, intégratrice (spécifique aux titres ci-dessus) se maintient aussi dans *Mozart – culture et style*.

Si je nommais symptomatique ce volume, la justification ne provient pas seulement de l'ampleur, l'unité, la profondeur et l'élévation du mode d'exposer (attributs caractéristiques du musicien Berger) mais aussi de la thématique préférée: le concept de sonate acquiert un poids décisif dans le profil stylistique de Mozart, dans les trois domaines considérés fondamentaux – *de chambre, théâtral, ecclésiastique*. Qu'est-ce que signifie pratiquement *culture et style* du point de vue du mode nouveau d'aborder Mozart (à l'occasion spéciale de la commémoration du bicentenaire de sa disparition)? Une «unité-paire» visant le classique et dévoilant des interférences pleines de sens entre *la culture de la sonate* (en multiples genres, espèces, formes musicales) et *le style* (avec les trois constantes ci-dessus mentionnées) en tant que totalité des systèmes particuliers de la culture.

Le traitement stylistique, esthétique des partitions mozartiennes s'arrête prépondéramment

sur la série de chefs-d'œuvre finals (naturellement) entre les années 1782 et 1791. Et l'inédit consiste dans les pylônes thématiques choisis par l'auteur, exposés dans le générique même de chaque chapitre: «*Don Giovanni* et les dernières créations instrumentales», «*La Messe non terminée* et l'univers des styles fondamentaux», «*Le Quatuor des dissonances* et la constellation des concerts classiques», «*La Symphonie Jupiter* et la multitude des mouvements de fugue», «*Une Plaisanterie musicale* et les exigences de la musique sérieuse», «*La petite sérénade* et les modalités de la dramaturgie novatrice», «*Idomeneo* et la noblesse de l'expression musicale». Du moins pour la bibliographie roumaine rapportée à Mozart, nous découvrons de nouveaux traits dans ce groupage de créations et les sujets afférents: des ouvrages en quelque sorte passés sous silence jusqu'à présent sont mis en lumière, par exemple, les ouvrages vocal-symphoniques, les Messes (substantiellement parcourus par W.G. Berger qui se préoccupait, les dernières années, de ce genre dans le plan de la composition, avec une intensité maximale), ou ceux de (soi-disant) divertissement. La considération du «jeu» comme «occupation sérieuse» ne peut que dévoiler les significations de la parodie («la somme des jugements d'expérience accumulées dans l'art des sons») d'*Une plaisanterie musicale*, ou celles du «style menu» de *La petite sérénade*, transformé en sublime.

Ainsi se complète l'éventail des catégories esthétiques – comique, tragique, sublime – «détectées» non seulement au niveau des grands

chefs-d'œuvre (*Don Giovanni*, *La Flûte enchantée*, *La Symphonie Jupiter*), mais aussi à celui de certaines pièces – «cas limite» (tous démontrant, en fait, «la finesse sans faille» de la musique mozartienne). D'ailleurs, l'intervention esthétique de W.G. Berger – impliquant l'analyse musicale autant qu'il était nécessaire pour élaborer le jugement de valeur – place Mozart non seulement dans le contexte des écritures musicales de l'époque mais aussi dans celui de la littérature philosophique, esthétique ou dans la presse du siècle des Lumières (surtout des deux dernières décennies). L'action esthétique holistique vise la musique dans les deux présentations essentielles – «la doctrine scientifique» et «l'occupation artistique»; elle vise l'action qu'exerce la musique sur l'homme («thérapeutique», «propédeutique», «religieuse»), la relation forme/contenu, les quatre typologies musicales – «imitation, répétition, symétrie, contraste», etc.

Ensuite, dans le rapport de Mozart avec les autres compositeurs de l'époque, l'auteur souligne l'importance de l'œuvre de Gluck, de la création des deux autres grands classiques Haydn et Beethoven, de la polyphonie de Bach et du genre scénique de Händel, des innovations des fils de Bach, etc. (A titre d'argument, on peut consulter aussi le tableau chronologique des pages 288–297, qui place Mozart dans la toile de fond de l'époque). Et, dans ce contexte des filiations, extrêmement incitante reste l'affirmation: «On ne saura jamais la grandeur de l'information scientifique que Wolfgang a prise de Leopold Mozart», stimulant une possible discussion dans la direction Mozart écrivant sous «dictée divine» ou Mozart possédant une grammaire bien accomplie de son époque.

Autres thèmes principaux de réflexion (non exposés comme tels, mais déduits de la lecture du livre entier) se réfèrent à: *la modernité de la musique de Mozart*, reposant sur la parfaite maîtrise de la tradition, sur un nouveau sentiment du temps et de l'espace historique («la modernité de la conception et de l'écriture de Mozart doit être surprise à l'horizon de la grande unification stylistique, entendue comme appui de la plus impressionnante individualisation artistique que connaît le classicisme musical»); *la symbolique à part* de la dramaturgie musicale (comprenant les règles de la théorie des affects, de la théorie des proportions musicales, les figures rhétoriques de l'époque, la mystique des nombres et en

général toutes les composantes rassemblées d'une initiation musicale; *le traitement de certaines dichotomies* comme raison/sensibilité, comique/tragique, plaisanterie musicale/musique sérieuse, langage «naturel» diatonique/langage «artificiel» chromatique, polyphonie/omophonie, etc. Les sections spéciales qui ne peuvent manquer de la vision intégratrice de W.G. Berger sont dédiées à *la poétique de l'interprétation musicale* de Mozart (avec les considérations, par exemple, sur la pianistique, la violonistique), un sujet qui donne l'occasion d'un commentaire esthétique sur l'explication et la réception, corrélé à celui portant sur les ressorts de l'art de la composition. Concrètement, le projet de 56 programmes de concert de la création mozartienne (voir pp. 280–284) sélectionne les ouvrages selon le critère «du respect de quelques principes axiomatiques, en culture et style».

Mais la thématique proposée et approfondie dans le volume dont nous nous occupons a des significations trop nombreuses et amples pour être au moins citées en totalité ici. Nous avons remarqué la construction du livre, qui nous conduit implicitement à la manière dont Berger structure ses compositions: la même *cyclicité* de l'exposition dans laquelle reviennent des concepts, motifs, comparaisons toujours variés, enrichis, modifiés. Parmi ceux-ci, on reprend, avec la plus grande constance, l'idée (de la culture) de la sonate classique qui «définit, motive et consacre» les trois styles – de chambre, théâtral et ecclésiastique.

Enfin, il nous reste à reprendre une affirmation essentielle: par son «sens pour les traditions interrompues», Mozart devient «le plus important médiateur de culture et de style».

«Le sens des traditions interrompues facilite non seulement des symbioses entre culture (du genre sonate, fugue, concert instrumental et opéra scénique) et styles (de chambre, concertant, scénique), mais aussi entre conceptions et écoles ou modalités sensiblement différenciées, allemandes, italiennes et françaises».

«Tout comme Bach, Mozart se rapproche de la définition de Leibniz, conformément à laquelle la musique représente un monde dans lequel la plus grande variété possible est unie au plus grand ordre possible».

Valentina Sandu-Dediu

GIOVANNI LISTA, *Ionesco**, Paris, Ed. Henri Veyrier, 1989, 222 p. (coll. «Les Plumes du temps»).

Dans un texte compris dans le volume *Notes et contre-notes* (Gallimard, 1962), Eugène Ionesco déclarait qu'il ne voulait pas faire de l'anti-théâtre véritablement, mais du théâtre. Il espérait avoir retrouvé intuitivement, en soi-même, les schémas mentaux permanents du théâtre. Il considérait le classicisme comme l'expression de l'authentique avant-garde. Pour lui tout créateur véritable est classique. Il est intéressant de consigner que cette profession de foi est déclarée six ans à peine après la première, en 1950, de la pièce *la Cantatrice chauve*, considérée généralement comme l'acte de naissance du théâtre de l'absurde. Apparemment il est difficile d'établir une liaison entre le modèle classique invoqué par le dramaturge et son théâtre, dans sa première phase surtout; le caractère explosif de celui-ci a fait les critiques parler de rupture, de discontinuité, de négation et de persiflage du théâtre traditionnel. De plus, les ouvrages de Ionesco ne contestent pas seulement une tradition périmée, mais aussi la condition humaine même: l'homme dépossédé de ce qui constitue la raison de son authenticité, dépersonnalisé, transformé en machinerie sociale, l'homme qui ne peut (plus) découvrir le sens ni à l'intérieur, ni en dehors de son propre être. Bref, les accents bouffons ou grotesques, l'absurde des dialogues et des situations constituent dans la création d'Eugène Ionesco l'expression de l'angoisse provoquée par le vide ontologique; en même temps, l'auteur dénonce violemment la représentation conventionnelle de l'homme dans le théâtre réaliste.

Et pourtant, Eugène Ionesco est le seul parmi les dramaturges de l'absurde (Beckett, Adamov, Vian, Schéhadé) qui ait dépassé la phase de contestation et de rupture propre à l'avant-garde, pour édifier un nouveau langage dramatique, pour refaire la substance humaine du personnage, pour réhabiliter *la parole* dans le théâtre, en lui donnant un chargement émotionnel et poétique. Ceci est la thèse fondamentale de la monographie *Ionesco* de Giovanni Lista, publiée en 1989 à Paris par les Editions Henry Veyrier, dans la prestigieuse collection «Les Plumes du Temps». L'exégèse de Giovanni Lista est dense, argumentée, brillante; du moins en apparence, il ne reste presque rien à dire en outre sur l'auteur des *Rhinocéros*. L'investigation de l'œuvre est con-

stamment enrichie par le commentaire des échos que le théâtre de Ionesco ont éveillé dans l'époque contemporaine, mais plus tard aussi, quand l'écoulement du temps a permis à la critique de gagner un aperçu plus détaché et plus lucide. L'auteur n'ignore pas l'apport roumain à l'exégèse ionescienne (B. Elvin, Elena Vianu, Gelu Ionesco, etc.). Sans s'occuper en détail des montages scéniques, Giovanni Lista évoque tout de même plusieurs solutions de mise en scène intéressantes qui ont contribué à imposer le dramaturge dans la conscience du public européen. Le volume comprend également une chronologie de l'activité d'Eugène Ionesco, une impressionnante bibliographie et plus de 200 photographies représentant des scènes du spectacle, des affiches de théâtre et instantanés de l'écrivain.

La subtilité de l'analyse critique est doublée d'un traitement rigoureux et méthodique de la dramaturgie de Ionesco; le lecteur reçoit ainsi de nombreuses informations concernant le théâtre de l'absurde et sa position dans le climat culturel de l'époque. La monographie est divisée en quatre sections qui facilitent la connaissance successive «de proche en proche», d'un univers dramatique susceptible de multiples et contradictoires interprétations. Le premier chapitre explique les rapports d'Eugène Ionesco avec «l'avant-garde historique» (le dadaïsme, le futurisme, le surréalisme), à peu près oubliée pendant les années '50. Il faut dire d'abord que la génération à laquelle appartiennent les créateurs du théâtre de l'absurde a vécu l'ascension des régimes totalitaires en Europe et les horreurs de la conflagration mondiale. Les drames soufferts par l'humanité pendant la trouble période 1930-1945 ont déterminé des réactions diverses. En France, terre d'asile de l'écrivain après 1940, un grand nombre d'intellectuels s'orientent vers la gauche: ils ressentent l'obligation morale de s'engager dans la vie de la cité. Ceux-ci deviendront les fervents défenseurs du théâtre politique de Brecht. D'autres, parmi lesquels Eugène Ionesco aussi, repoussent l'Histoire, le Social, la Politique, coupables, de leur point de vue, de l'aliénation de l'être humain. Le théâtre de Ionesco exprimera donc l'inquiétude de l'esprit dans un monde envahi par la présence agressive de la mort; il dénoncera l'éternelle captivité de l'homme-marionnette, enfermé dans la cage de sa propre solitude et dans un destin vidé de tout sens. De ce point de vue, un certain rapprochement de l'existentialisme est visible, quoique la tonalité prédominante ne soit pas le tragique, mais *le dérisoire*; de là, l'in-

corporation dans un système cohérent des procédés de l'ancienne avant-garde: le burlesque choquant de Jarry, la logique renversée d'Urmuz, le radicalisme et l'insolence de Dada, l'exploration de l'inconscient et l'humour noir des surréalistes. D'ailleurs, en reconnaissant dans les pièces d'Eugène Ionesco une facette mûre et cohérente des propres expériences, André Breton et Benjamin Péret allaient exclamer: «Voilà ce que nous avons voulu faire, il y a 30 ans».

Sans doute, l'avant-garde des premières décennies de ce siècle, à laquelle il faut ajouter «l'héritage Caragiale» du roumain Ionesco, ne constituent pour le dramaturge qu'un point de départ. Dans la seconde partie de la monographie, Giovanni Lista décrit la trajectoire du théâtre de Ionesco, la subtile métamorphose du langage dramatique, la restauration de la force poétique de la parole, le déplacement des accents: la dévotion cède le pas à la défense des valeurs de l'intériorité humaine. En suivant le fil chronologique, le critique commente tous les ouvrages destinés par Eugène Ionesco à l'art du spectacle; ainsi, en dehors des pièces importantes, analysées en profondeur *la Cantatrice chauve*, *la Leçon*, *Jacques ou la soumission*, *les Chaises*, *Victimes du devoir*, *Le nouveau locataire*, *le Tableau*, *Tueur sans gages*, *Rhinocéros*, *le Piéton de l'air*, *Le roi se meurt*, *la Soif et la Faim*, *Jeux de Massacre*, etc), Giovanni Lista s'occupe aussi des esquisses dramatiques, des sketches, des librettos pour ballets d'avant-garde, des scénarios de film, des projets inachevés.

La méthode analytique-descriptive sur laquelle repose «l'inventaire» des œuvres théâtrales de Ionesco est abandonnée dans les deux dernières sections de la monographie, *Les catégories formelles* et, respectivement, *La croisade humaniste*. Là, Giovanni Lista traite l'œuvre du dramaturge à partir d'une vaste perspective, qui lui permet de relever les thèmes récurrents, les significations de profondeur – et en même temps l'essence mythique sur laquelle repose, en partie, le théâtre de Ionesco. Ainsi, le critique découvre, dans *Rhinocéros*, le mythe de la métamorphose régressive de l'homme – topos de la littérature fantastique, mais présent également chez les surréalistes ou chez Kafka; dans *Jacques ou la soumission* et dans *L'avenir est dans les œufs*, le mythe de la fécondité, vu par Ionesco dans une perspective renversée, profondément négative, comme élément d'un conformisme universel, qui réduit l'homme au rôle de chaînon dans l'éternelle

reproduction de l'espèce; dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, dans *Victimes du devoir*, dans *le Piéton de l'air*, le mythe icarien du vol comme détachement de la matière agressive, mais aussi comme libération de la cage d'un soi corrompu. Le thème préféré, surtout dans les œuvres de la première phase, constitue la séparation irréversible entre la Parole et l'Esprit. La désarticulation du langage dans les pièces de Ionesco signifie non seulement l'incapacité de ce mécanisme de relever l'intériorité humaine, mais également la dégradation de la pensée réduite à des clichés et l'impossibilité de l'homme d'introduire les principes de la Raison dans un monde absurde, qui échappe à son contrôle. Dans *La cantatrice chauve*, les paroles sont une «coquille vide» qui abrite le silence de l'esprit. Dans *la Leçon*, le meurtre rituel de l'Élève par le Professeur dévoile, entre autres, le caractère agressif du langage, comme instrument de la domination absolue. Dans *les Chaises*, le bredouillement pénible de l'Orateur sourd-muet, désigné de transmettre à l'humanité un message important, est susceptible de deux interprétations convergentes: soit que le message n'existe pas, soit qu'il ne peut être communiqué – ce qui, en essence, revient au même. Le fonctionnement à vide de la communication et du mécanisme social – dans la vie; le fonctionnement à vide du mécanisme théâtral – sur la scène: voilà le terrain d'où surgit la dramaturgie de Ionesco dans la phase initiale de la contestation violente. Giovanni Lista observe que tant le caractère contestataire que le pessimisme de l'écrivain se sont conservés inaltérés dans les créations ultérieures, mais en même temps ils ont fait place à une autre dimension, en laissant entrevoir la chance de la résistance spirituelle contre le mal, la mort, l'absurde. Dans *Tueur sans gages* (1957) et dans *Rhinocéros* (1958), Ionesco fait apparaître le personnage Béranger, une nature naïve, chaplinesque, incarnation plutôt de l'anti-héros que du héros, toutefois un «modèle positif», qui défend obstinément son statut d'être libre, non enrégimentable. Béranger ne parle pas au nom d'une idéologie ou d'une autre (car l'écrivain a été le féroce adversaire de celles-ci); sa réaction peut être définie comme une défense *instinctive* de sa propre identité face à l'indifférence qui conduit au crime, face au conformisme qui mène à la rhinocérite. D'ailleurs, Giovanni Lista remarque que, graduellement, dans la dramaturgie de Ionesco «le personnage reconquiert le premier plan de la scène,

la nature humaine est réhabilitée malgré le pessimisme des conclusions de l'auteur. Au-delà du rire, l'homme peut retrouver sa vocation métaphysique: une modification du monde est possible, du moins dans l'esprit des spectateurs» (pp. 153-155).

Tout au long de cette évolution, Eugène Ionesco tente d'équivaler le langage dramatique avec une perception intériorisée, métaphorique du réel. Dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, dans *Le roi se meurt*, dans *la Soif et la Faim*, l'auteur trace les jalons d'une série d'expériences spirituelles, en appelant aux symboles d'origine onirique: le dévoilement d'une culpabilité obscure, profondément enracinée dans l'être humain; le glissement vers la mort comme perte d'identité, comme douloureux dissipement des désirs, des amours, des ambitions, des regrets, des souvenirs de l'homme; la recherche d'un accomplissement qui n'est que vanité et que, d'ailleurs, l'individu ne peut trouver nulle part. Mais, si le sens n'existe pas, il pourrait être éventuellement identifié dans l'aventure même de sa recherche, comme effort de l'homme de retrouver son moi authentique, au-delà de la pression à effet de nivelage de la Société.

La monographie de Giovanni Lista inscrit, sans doute, un chapitre fondamental dans l'exégèse de la dramaturgie de Ionesco. Au-delà de la ri-

chesse de l'information et de la finesse des analyses critiques elle démontre une thèse très intéressante, conformément à laquelle cette dramaturgie dépasse les frontières du théâtre de l'absurde, se dirigeant vers la création d'un nouvel humanisme. Giovanni Lista affirme qu'il y a «une unité substantielle dans l'itinéraire créateur de Ionesco. La première période de sa production contenait *in nuce* la seconde. La dérision des pièces qui l'ont révélé comme chef de file du théâtre de l'absurde n'était au fond qu'une sorte d'appel vers une nouvelle authenticité, sur laquelle il faudrait créer un autre humanisme, susceptible de réintégrer la poésie et la métaphysique chez l'homme (...). Ainsi les vertus contestataires conférées à ce théâtre ont été en grande partie seulement le fruit de ses choix formels. Lorsque Ionesco a illustré de façon plus directe ses positions, en renonçant même à son auto-ironie, le succès mondial qui a accueilli ses œuvres a été la preuve la plus immédiate de l'identité de vue qu'il partageait avec le public le plus vaste» (p. 130). C'est une hypothèse audacieuse, mais brillamment argumentée, susceptible de modifier sensiblement l'interprétation de la dramaturgie de Ionesco dans les futures histoires du théâtre européen moderne.

Daniela Gheorghe

* Ce livre provient du généreux don des collègues français du «Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle» d'Ivry-sur-Seine (voir *Studii și Cercetări de Istoria Artei*,

séria *Teatru, muzică, cinematografie*, t. 37, 1990), grâce surtout à l'initiative de Mme Mirela Nedelcou-Patureau. Par cette voie, nous envoyons nos remerciements à tous.

Notes

En général, on peut affirmer qu'après décembre 1989 un changement sensible a eu lieu dans la vie musicale de Roumanie, l'adaptation aux exigences de l'économie de marché étant entendue par certains organisateurs de concerts et de spectacles dans le sens d'une résistance minimale, à savoir une soumission au goût commun d'un public traditionaliste, impliquant l'orientation des programmes vers le répertoire consacré et susceptible – le croit-on en général – de peupler les salles en une proportion satisfaisante. Un tel point de vue est, naturellement, discutable étant donné que – hier comme aujourd'hui – le mélomane est resté sensible à la notion d'événement, entendant par cela qu'il fréquente plus facilement les lieux de la musique lorsque sur l'affiche figurent des noms étrangers – très connus ou de prestige international –, mais appelé aussi par l'aura des premières auditions attirantes ou des œuvres des grands maîtres plus rarement programmées au long du temps, pour certaines raisons. En tout cas, la phobie créée lors des festivals de triste mémoire «Cântarea României» par la programmation non différenciée de la musique autochtone selon des critères plutôt quantitatifs que de valeur, a conduit à une attitude contraire, de refus par principe, des pièces redevables aux compositeurs nationaux. Par conséquent et paradoxalement, l'école roumaine a commencé à être plus connue en dehors des frontières du pays qu'à son intérieur. Les succès enregistrés par des compositeurs comme Ștefan Niculescu à Vienne, Adrian Iorgulescu aux Etats-Unis, l'intérêt éveillé par les cours de composition d'Anatol Vieru à l'étranger, etc., parlent de manière concluante d'une pareille réalité qui, graduellement, regagnera l'état normal (les efforts de la Radiodiffusion et de la Télévision méritent d'être signalés). Les chefs d'orchestre, les institutions musicales comprendront à la longue que la *spécificité* constitue une coordonnée primordiale de l'activité des salles publiques et que *l'entrée en Europe*, tellement discutée et demandée, suppose aussi une mise adéquate en lumière des valeurs que la Roumanie, heureusement, peut offrir au monde sur le plan des réalisations de sa propre école de composition et d'interprétation. C'est vrai qu'une série de chanteurs de prestige de la nouvelle génération – par exemple Leontina Văduva-Ciobanu, Felicia Filip, Ruxandra Donose, Adina Nițescu, Alexandru Agache, etc., ont toutes les chances d'être promptement reconnus par des théâtres d'opéra de nombreux centres du monde; que certains instrumentistes de talent, comme Horia Mihail, Ilinca Dumitrescu, Viniciu Moroianu, Vlad Dimulescu (piano) continueront probablement la renommée que Valentin Gheorghiu ou Dan Grigore ont conquis sur nombres de méridiens, que les jeunes violonistes Cristina Buciu, Irina Mureșanu, Dan Claudiu Vornicelu, Gabriel et Florin Croitoru conquièrent des prix aux concours ou des appréciations aux grands instituts et écoles de l'étranger.

Mais un événement notable comme la «Semaine internationale de la musique nouvelle», organisée pour la seconde fois à Bucarest durant l'intervalle 23–30 mai 1992, doit être considéré, en premier lieu, caractéristique pour les réalisations de l'école de création musicale roumaine en ce qui concerne aussi ses capacités compétitives sur le plan mondial. Pour cette raison, sa signification spécifique tend à contrecarrer la baisse évidente enregistrée en ce qui concerne les exécutions publiques des nouveaux ouvrages signés par des compositeurs roumains. Et cela d'autant plus que, dans un cadre pareil, on peut réaliser la familiarisation si longuement attendue de l'auditoire roumain avec les tendances multiples et caractéristiques de la musique de notre temps, représentées par les œuvres des maîtres de la taille de Arnold Schönberg, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, André Jolivet, Bernd Alois Zimmermann, Hans Werner Henze, Aribert Reimann, György Ligeti, Luciano Berio, Einojuhani Rautavaara, Edison Denisov, etc. La direction de la «Semaine de la musique nouvelle» a été assurée par le compositeur Liviu Dăncănu; celui-ci, disciple et continuateur de Ștefan Niculescu, chef de l'ensemble «Archaeus», a eu le mérite de faire pénétrer dans les programmes toute une série de grands noms qui, n'appartenant pas toujours à l'actualité la plus aiguë, sont non moins indispensables pour attirer vers un domaine, non exempt de difficultés, l'auditoire moyen. On a pu écouter, bien entendu, la musique de nombreux créateurs roumains importants – Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, Aurel Stroe, Adrian Iorgulescu auxquels se sont ajoutés aussi d'autres musiciens d'élite particulièrement actifs dans ce domaine – Dan Buciu, Cornel Țăranu, Octavian Nemescu, Irina Odăgescu, Doru Popovici, Dan Dediu, Șerban Nichifor, etc.

Le détail le plus spécifique pour distinguer cette édition de la «Semaine» de celle précédente et de celles qui suivront – l'espère-t-on –, est la présence à Bucarest de Iannis Xenakis dont les ouvrages (*Kyanya, Ais, Nekuia*) ont constitué la substance du concert de clôture du 30 mai 1992, présenté par l'Orchestre Nationale Radio, dirigé par Gheorghe Costin. Iannis Xenakis est apparu non seulement en qualité de compositeur, mais il a donné des conférences, par exemple à l'Institut Français de Bucarest, et il a offert des interviews (comme celles consignées par Despina Petecel et Ileana Ursu dans le numéro 2/1992 de la revue «Muzica», pp. 160–166) qui ont substantiellement aidé les personnes désirant se rapprocher du monde tellement original et apparenté aux mathématiques, de l'important homme d'art. Le fait que Iannis Xenakis soit originaire de Roumanie (il est né en 1922 à Brăila) a ajouté un élément savoureux à sa participation à ce festival contemporain.

Une autre présence notable a été celle du compositeur hollandais Rob du Bois, dont la musique (*Concerto pour Hrisanide*) a été interprétée par le pianiste Alexandre Hrisanide auquel la pièce a été dédiée. Des virtuoses réputés de la musique moderne – par exemple, le saxophoniste français Daniël Kientzy ou le tromboniste anglais Barrie Webb ont ajouté à la signification de la rencontre de Bucarest, pleine d'intérêt dans chacun de ses détails, qui méritent d'être connus dans les descriptions de l'événement et publiées dans les principaux périodiques de culture du pays.

Parmi les musiciens disparus en 1992, nous devons malheureusement mentionner Constantin Bobescu, violoniste et chef d'orchestre, longtemps membre permanent du Quartette de cordes «Georges Enesco». Les compositions de Bobescu sont inspirées et pleines d'une musicalité à part, en une note néoromantique différant dans un certain sens du tableau général de l'époque et plus proche de l'avant-garde sonore du 20^e siècle. Influencé par l'élégance et la discrétion de la musique française du dernier siècle, Constantin Bobescu a également été un chef d'orchestre sensible, propagateur de culture musicale authentique. Eugen Pricope, chef d'orchestre et musicologue, nous a également quittés; il a contribué pendant de longues années à l'œuvre d'authentique propagation de la culture musicale qu'entreprend la Philharmonie de Bucarest portant le nom emblématique de Georges Enesco.

Dans la vie des formations symphoniques roumaines, il faut noter la nomination du chef d'orchestre Horia Andreescu à la direction des équipes musicales de la Radiodiffusion. Le premier concert de l'Orchestre Nationale de la Radio dans cette nouvelle conception a eu lieu le 5 mars 1992, comprenant *Le Bœuf sur le Toit* de Darius Milhaud et *Le Concert pour violon et orchestre en ré majeur* de Tchaïkovski (soliste Bogdan Zvorișteanu). Sont ainsi créées les conditions favorables à l'orchestre de la Radio pour reprendre son ancien éclat – illustré, par exemple, par les concerts di-

rigés par Constantin Silvestri –; mais, les changements intervenus exigent un délai plus long afin de transposer en qualité artistique le travail de l'ensemble. En tout cas, tout comme la Philharmonie de Bucarest dirigée par Cristian Mandeal, l'Orchestre de la Radio commence à compter dans l'activité concertante internationale dès ses premiers résultats.

Il est utile de mettre en relief l'enchaînement de dates significatives de l'année: par exemple, le 50^e anniversaire de la création de la Philharmonie «Moldova» de Iassy, qui a donné son premier concert le 9 octobre 1942, célébré exactement le 9 octobre 1992 avec une ponctualité exemplaire. Le volume du musicologue Mihai Cozmei, dédié à cet événement, est paru à cette occasion. Au symposium consacré à cet anniversaire, coordonné par Liviu Braica, des musicologues bucarestois (Octavian Lazăr Cosma, Viorel Cosma, Alfred Hoffman) ainsi que leurs collègues de Iassy (Nicolae Gâscă, Liliana Gherman, Gabriela Ocneanu) ont présenté des comptes rendus. Le concert festif, déroulé sous la direction de Gheorghe Costin, comprenait une importante pièce du plus représentatif compositeur de Iassy, Vasile Spătărelu, – *Poème final pour baryton, chœur de femmes et orchestre* (soliste Gheorghe Roșu), *Les sept Méthodes sur des vers de Clément Marot*, op. 15 de Georges Enesco, orchestrés par Theodor Grigoriu et *Nuits d'été* de Hector Berlioz – soliste la mezzo-soprano Viorica Cortez (partie de Iassy pour se placer sur une notoire trajectoire internationale d'interprétation).

Il faut également signaler dans la vie concertante de Bucarest la présence d'une formation de qualité – «Trio contraste» de Timișoara qui a offert, dans le studio T8 de la Radiodiffusion, un concert de musique contemporaine, dont nous mentionnons *Lutte à bras le corps* d'Anatol Vieru (l'ensemble formé de Emil Șein – saxophone, clarinettes, Sorin Petrescu – piano, Doru Roman – percussion). Parmi les pianistes de marque de la saison musicale, nous rappelons un élève de Claudio Arrau, le Belge Aquiles Delle Vigne, un musicien sérieux, de conception instrumentale ample, affirmé dans un programme dense et substantiel (Mozart – *Fantaisie en do mineur*, KV 475, Schumann – *Fantaisie en do majeur* op. 17, Liszt – *Sonate en si mineur*); le professeur bucarestois, à influences de Cluj, Mme Dana Borsan; le Portugais Adriano Jordao s'est affirmé de nouveau avec le *Concert en ré mineur*, KV 466 de Mozart (chef d'orchestre Petre Sârcea) comme un interprète de profondeur et de sensibilité. Parmi les violonistes, Șerban Lupu – disciple de George Manoliu, maintenant lui-même professeur aux U.S.A. –, Silvia Marcovici et son mari, le Suisse Diego Pagin ont retenu l'attention générale. Le quatuor à cordes «Voces», pour l'intégrale mozartienne dédiée au bicentenaire de la mort du maître de Salzbourg, le clarinettiste Aurelian Octav Popa avec de la musique française – voilà des moments remarquables de l'année 1992!

Alfred Hoffman

ISSN 0080-2638

**Lei 300 pentru persoane fizice
Lei 600 pentru persoane juridice**

S.C. „UNIVERSUL” S.A. – c. 1142